

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



**GRADO EN
HISTORIA DEL ARTE**

TRABAJO FIN DE GRADO

Habitar la ruina

Repensar el pasado industrial desde
el presente posindustrial

Inhabiting the ruins
Rethinking the industrial past from
the post-industrial present

Autora

Paula Fernández Álvarez

Directora

Dra. Alicia Fuentes Vega

Madrid, junio de 2020

Resumen

Hay en nuestros alrededores multitud de estructuras huérfanas abocadas al exilio funcional. Fantasmas asincrónicos, encarnan una suerte de recursos ineficientes y son a menudo tomadas como escombros, volátiles, lejanos a la perennidad de la ruina clásica. La industria como símbolo del progreso es hoy pasado; sus formas encarnan su memoria.

La contemplación de la ruina industrial en el presente posindustrial es la contemplación de la condición humana: los escombros industriales son un motivo de reflexión. Los despojos de la industria devienen documentos históricos, pero también imanes estéticos. La ósmosis entre cuerpo, naturaleza, humanización y fuerza productiva en el marco del espacio posindustrial actúa como giro copernicano que posibilita nuevas vías de estudio en la descodificación del paisaje cultural y territorio posindustrial, así como en sus axiomas: lugar, tiempo histórico, relato, poética, desmemoria, nostalgia o identidad. ¿Qué relación hay entre los modos de pensar, percibir y escribir la historia y el olvido de realidades no hegemónicas?

El presente trabajo toma el paisaje posindustrial, de ningún sitio y de todos, para ilustrar las posibilidades de la ruina industrial como objeto crítico de estudio. Bisagra entre un analógico siglo XX y un digital siglo XXI, la ruina contemporánea se reinventa desde la temporalidad como naturaleza muerta, esclarecedora del colapso del tiempo, visibilizadora de los colectivos a quienes pertenecen los relatos culturales de la industria; pero también desde la atemporalidad como símbolo universal, realidad extrageográfica. Procedemos al análisis de la mudez de la ruina industrial a fin de proyectar su voz desde la alteridad, desde la pura materialidad, el diálogo, el abandono, el reaprovechamiento, la forma, la utopía, el fetiche, la reflexión, la plasticidad, la reconstrucción, la performatividad, el silencio, la colectividad. Ante la *cosa en ruina: ruina discurso* —propio, ajeno, inventado—; habitación de la ruina.

Abstract

There are in our surroundings a multitude of orphan structures doomed to functional exile. As asynchronous ghosts, they embody a kind of inefficient resources and are often taken as rubble, volatile, far from the perpetuity of classical ruin. Industry as a symbol of progress is today past; its forms embody its memory.

The contemplation of industrial ruin in the post-industrial present is the contemplation of the human condition: industrial debris entails a reason for reflection. The spoils of the industry turn into historical documents, but also aesthetic magnets. The osmosis between body, nature, humanization and productive forces within the post-industrial space acts as a Copernican turn, enabling new ways of study in decoding the cultural landscape and post-industrial territory, as well as its axioms: place, historical time, story, poetics, forgetfulness, nostalgia or identity. What is it that connects our ways of thinking, perceiving and writing history with the oblivion of non-hegemonic realities?

The present work takes the post-industrial landscape, from nowhere and everywhere, to illustrate the possibilities of industrial ruin as a critical object of study. Hinge between an analog 20th century and a digital 21st century, contemporary ruin is reinvented from transitoriness, as a still life, enlightening the collapse of time, revealing the groups to which the cultural stories of the industry belong; but also from timelessness, as a universal symbol, extrageographical reality. We proceed to the analysis of the muteness of industrial ruin in order to project its voice from alterity, from pure materiality, from dialogue, from abandonment, reuse, form, utopia, fetish, reflection, plasticity, the reconstruction, the performativity, the silence, the collectivity. In the face of the *thing in ruin: ruin discourse* — own, foreign, invented; habitation of the ruin.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 2 |
| 1. La ruina industrial: un objeto crítico | |
| 1.1. <i>Tiempo-ahora</i> y concepción de la historia | 7 |
| 1.1.1. Paradigma Perlor: asincronía o hiato temporal como síntoma de la posindustrialización | 8 |
| 1.2. Masividad y modernidad: la superacumulación de hitos visuales..... | 11 |
| 1.2.1. Apropiación objetiva de la <i>cosa en ruina</i> | 12 |
| 1.2.2. Masividad, subjetividad y colectividad: <i>ruina discurso</i> | 14 |
| 1.3. Valor narrativo de la ruina posindustrial | 17 |
| 1.3.1. En los márgenes | 17 |
| 1.3.2. Fallas entre la ruina clásica y la ruina industrial..... | 18 |
| 2. Cartografiar los espacios posindustriales | |
| 2.1. Ruina del espacio | 20 |
| 2.2. Ruina y antirruina | 22 |
| 2.2.1. «Antirruina»..... | 23 |
| 2.2.2. Sí a la ruina..... | 25 |
| 3. Habitar el paisaje posindustrial: dispositivos y relatos | |
| 3.1. Nostalgia colectiva y «arqueología visual» posindustrial..... | 32 |
| 3.1.1. Nenyure: ¿Qué es hoy? ¿Qué vendrá?..... | 32 |
| 3.1.2. Hay una lumbre en Asturias..... | 37 |
| 3.2. Hacia la construcción de la historia visual de «los otros» | 40 |
| 3.2.1. Ruina del cuerpo, ruina del objeto..... | 41 |
| Contra la desmemoria | 45 |
| Bibliografía | 47 |

Introducción

La industria como símbolo del progreso es hoy pasado; sus formas encarnan su memoria. Desde un punto de vista patrimonial, las estructuras o restos industriales son documentos históricos que han de conservarse como muestra del pasado. Sin embargo, la mirada contemporánea hacia los páramos industriales no se ciñe exclusivamente a una valoración documental. Desde un punto de vista sensible, ligado a las concepciones artísticas, el pensamiento posmoderno abre las puertas a una nueva consideración de la ruina industrial, olvidada en muchos casos en los debates focalizados exclusivamente en la protección y conservación de los bienes de la industria. Desprovistas de uso, las formas industriales han permutado hacia el vínculo con la experiencia estética (Marrodán, 2007: 107): la contemplación de la ruina es la contemplación de la condición humana; los escombros industriales son un motivo de reflexión.

Las hipótesis artísticas son variadas en su naturaleza y comprenden preocupaciones, relaciones y soportes a propósito de los vestigios posindustriales de muy diversa índole. El presente trabajo ahondará en algunas, no con el objetivo directo de elaborar un catálogo de manifestaciones sobre este complejo tema —abierto a debate—, sino con el fin de presentar alternativas a la canónica conservación de los esqueletos industriales mediante la exclusiva musealización o fosilización de sus contenidos. Frente a la rigidez de los planteamientos tradicionales, presentamos una serie de propuestas que, si bien no repercuten de forma directa en la conservación patrimonial de la pura materialidad de las arquitecturas industriales, activan los espacios donde se emplazan a través de la interacción con el sujeto industrial y posindustrial, documentan las arquitecturas, así como los modos de habitarlas y de explorarlas desde las artes (fotografía, cine, performance, música, etc.), elaboran discursos —propios, ajenos o inventados— y visibilizan a las regiones y colectivos a quienes pertenecen los relatos culturales de la industria.

Sería impreciso analizar los efectos de la posindustrialización sin introducir antes, brevemente, los desafíos que plantea el estudio de la previa industrialización: un proceso amplio, dinámico y escurridizo determinado por la expansión de las actividades de la industria y su acción sobre el territorio a través de la instalación de complejos productivos. A fin de ilustrar el cromatismo del proceso industrializador, haremos uso de dos herramientas propias de la Historia del Arte, entendidas en su condición mediadora —lejos de orgánica, aunque útil como instrumento de trabajo—: la disposición cronológica y la intermedialidad.

Si el croquis cronológico es fácilmente comprensible a través de la segmentación por centenas (siglos), la intermedialidad que ofrece la relación texto-imagen (*ekphrasis*) es, de igual manera, un instrumento didáctico potente en la comunicación de hechos y desarrollos históricos. Para esta segunda, hemos optado por el análisis audiovisual como reconstrucción pseudoarqueológica de un mismo marco territorial en sus diferentes cronologías.

El videoclip *Muiñeira para a filla da bruxa* del agitador folclórico Rodrigo Cuevas¹ en colaboración con Raúl Refree, dirigido por el colectivo audiovisual Nuberu Bagu, permite situarnos en el proceso evolutivo de Asturias antes, durante y después del proceso industrializador. Si bien la localización es explícita, no compromete los paralelismos posibles entre este y otros focos industrializados pues, como se expondrá a lo largo del estudio, hay ciertos puntos comunes entre las periferias en declive posindustrial que transgreden las barreras geográficas. No nos centraremos en un entorno específico; analizaremos diferentes casos de estudio para inferir en ellos los rasgos inherentes a la ruina industrial contemporánea. En consecuencia, el marco contextual ha de tomarse como punto de partida de una reflexión más amplia que, en efecto, incorporará a determinadas regiones asturianas, pero también otros lugares, espacios y tiempos diversos, homogeneizados por el capital de la industria.



Figura 1. Rodrigo Cuevas, *Muiñeira para a filla da bruxa*, 2019. (Cuevas, 2019: 00:00-01:16)

Un ambiente *quasi* mágico, propio de las mascaradas de Evaristo Valle (*Carnavalada de Oviedo*, 1928), es introducido en una de las primeras escenas del archivo audiovisual (Cuevas, 2019: 00:00-01:16). En la atmósfera, donde predomina lo tradicional (vestimentas, bailes, ritmos, conjuros), la tónica lógica es marcada por la naturaleza, enfatizada tanto por el fondo como por la ausencia de atributos en el comunicador, Cuevas. La desnudez de atributos sociales —sin clases— y la envoltura de la tradición —humana y contextual— nos parecen propias de una “etapa preindustrial” donde aún no tienen cabida los estratos sociales contemporáneos tal y como los entendemos hoy. Entre esta “etapa preindustrial” —cuyo ocaso puede considerarse a fines del siglo XVIII en algunos lugares— y la etapa propiamente industrial hay ciertas quiebras que denotan caracteres muy alejados entre sí. Si en la primera advertimos un cierto aire gremial, casi primitivo, en la segunda los frutos del capitalismo industrial nos trasladan a un ámbito moderno. En el siglo XVIII (fig. 1), aún rural o preurbano, el motor económico encuentra en las manufacturas de pequeño tamaño y en los talleres su gran aliado —a excepción de algunos astilleros reales y fábricas de pólvora alejados de los núcleos urbanos—. El capitalismo está en pañales,

¹ Rodrigo Cuevas ha trabajado sobre la amalgámica cultura de Asturias, región de tradición industrial, —en algunos casos aún ‘virginal’ y ruralizada, en otros vertedero urbano de escombros posindustriales— introduciendo la complejidad de relatos y texturas de un mismo territorio. A menudo el imaginario industrial suele trasladarnos a la ciudad-fábrica propia del mundo británico, o bien a los proyectos fallidos de la industria proteccionista soviética. Sin embargo, los relatos de la industria —que, ligada al capital (y como éste) lo impregna todo a su alrededor— son diversos en sus escenarios. Como demuestra el caso asturiano, elegido como apertura por su relevancia y cercanía, la presencia de la industria en determinados lugares —como los rurales de alta montaña— no se traduce en una directa urbanización de los núcleos poblacionales. Este prejuicio enriquece a su vez una óptica no antagónica entre la industria y la naturaleza, esferas no dialécticas que son conjugadas en un sinfín de ejemplos.

cocinándose, insertado en una sociedad aún gremial, arcaizante e inmersa en el pintoresquismo que caracteriza a las últimas décadas de la Edad Moderna peninsular. Hay un cierto aire grotesco en nuestra forma de pensar las realidades sociales populares de época moderna, cuya constante lógica encarnada en el mito como motor explicativo —y no la pura razón categorizadora— justifica nuestra percepción algarábica y castiza de las relaciones locales entre los estratos populares.



Figura 2. Rodrigo Cuevas, *Muiñeira para a filla da bruxa*, 2019. (Cuevas, 2019: 01:17-01:27)

La grieta entre la modernidad capitalista de un incipiente siglo XIX y el siglo anterior está determinada por el fenómeno que conocemos como Revolución Industrial, cuyo germen tiene lugar en la Gran Bretaña de la primera mitad de siglo. La industrialización trae consigo la aparición de la gran fábrica, así como la máquina de vapor y el ferrocarril. Mas en cuanto nos ocupa, este proceso supone una auténtica vuelta de tuerca en el tejido articulador de las sociedades. Nace así la llamada *ciudad industrial*, nuevo marco de vida y trabajo de las nuevas clases medias y, con ello, la figura del patrono (fig. 2).

Al fotograma anterior le precede una estampa regida por los atributos propios de la burguesía decimonónica en las zonas costeras. Sombrero, sombrilla y una blanca vestimenta conjeturan la estética de quienes protagonizaban las escenas playeras impresionistas, a fin de introducir un nuevo agente en la escena, quien ordena, vertebrar y coordina la comitiva que le rodea: el capitalista (Cuevas, 2019: 01:17-01:27). Una cierta ruptura de la ligadura entre el campo y la nueva vida industrial se advierte en esta etapa, aunque el fenómeno más destacado es el paulatino surgimiento de las comunicaciones, destinadas a satisfacer las demandas de transporte de la energía del carbón, pero también de la siderurgia. Esta protoorganización industrial late hasta buena parte del siglo XX, donde advertimos algunos procesos de modernización de la vida obrera gracias a su inesperado protagonismo social y político.

Adentrándonos en el siglo XX, asistimos a la consolidación de los espacios industriales y a la consecuente imposición de la lógica de la industria al territorio. La ciudad-industria es dinámica y el epíteto ‘fordista’ la acompañará hasta los años sesenta y setenta, cuando asistiremos a los primeros episodios de desindustrialización. Hasta entonces reina un paisaje industrial en el que predomina la concentración de sectores complementarios (fábricas, minas, puertos, etc.) y una extensa red de transporte de mercancías. El aumento de la mano de obra como consecuencia del auge de las clases medias propugna un aumento de la vivienda obrera, la cual despertará cada vez más atención entre los arquitectos y urbanistas. Asimismo, este nuevo segmento social alimentará una serie de construcciones y proyectos no contemplados hasta entonces —algunos de ellos próximos al paternalismo empresarial—, que harán de ciertos conjuntos urbanos lugares originales y

autosuficientes: al lugar de trabajo (fábrica o mina) se adosará la vivienda del responsable, la vivienda de los obreros, pero también la escuela, el economato, el sanatorio o, incluso, la iglesia.

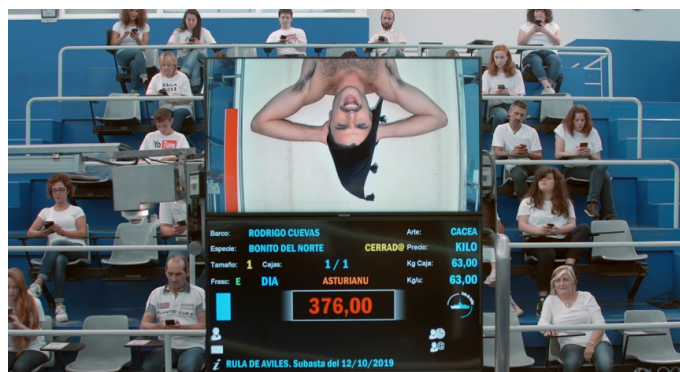


Figura 3. Rodrigo Cuevas, *Muiñeira para a filla da bruxa*, 2019. (Cuevas, 2019: 01:28-02:40)

Sin embargo, la dinámica generación de complejos industriales, “voraces consumidores de suelo y tributarios de una estética subordinada a la funcionalidad de las construcciones” (Benito del Pozo, 2002: 215), entrará en una profunda crisis a partir de los años setenta del siglo xx. La llamada crisis industrial suponía una crisis estructural con una importante causa —entre otras— a sus espaldas: el surgimiento de las *nuevas tecnologías* (fig. 3). A la desindustrialización, proceso de declive, la acompaña un proceso de periferización (Benito del Pozo, 2002: 215) que trae consigo el *vaciado* de industrias.

También en el videoclip es analizable este fenómeno. La actual Rula de Avilés, donde tiene lugar la escena siguiente, fue inaugurada en 2009 siendo popularmente conocida como “la más moderna de España, la gran referencia para el sector pesquero de la cornisa cantábrica” (Juárez, 2015). La nueva lonja sustituía y deslocalizaba la anterior actividad pesquera que otros cuatro edificios habían desempeñado desde los años veinte en la ciudad. Constituye este ejemplo uno más en el vaciado de las industrias llevado a cabo en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI, pero a su vez una muestra de la digitalización de medios en ciertos sectores productivos (Cuevas, 2019: 01:28-02:40).



Figura 4. Rodrigo Cuevas, *Muiñeira para a filla da bruxa*, 2019. (Cuevas, 2019: 01:28-01:58)

Siguiendo con nuestro relato, consecuentemente, en los años ochenta y noventa fueron impulsadas una serie de medidas europeas destinadas a reestructurar y reconvertir las zonas industriales que, paradójicamente, no se tradujeron en una regeneración del tejido productivo de los lugares afectados (Méndez Gutiérrez del Valle y Caravaca Barroso, 1993). ¿En qué desembocaría el disminuyendo de la industrialización? La desindustrialización tendría, por un lado, un impacto territorial directo como

consecuencia del cierre de conjuntos industriales, pero también indirecto con motivo del traslado de la industria hacia espacios periurbanos. Estas repercusiones explican, en cierto modo, la aparición de espacios industriales abandonados (fig. 4) que, en un primer momento —años ochenta— no se presentaban como patrimonio u objeto de valor histórico y cultural.

Perlora ilustra y sirve como marco narrativo de los síntomas y consecuencias de la desindustrialización. La quietud de Cuevas, agente pasivo, es enmarcada por el telón de fondo de la Ciudad sindical de vacaciones (se desarrollará en el primer apartado), en ruina. El complejo, creado para el disfrute de los trabajadores de las principales empresas públicas, es ampliamente conocido por los asturianos, la mayoría con nexos más o menos próximos con algunas de ellas. La latencia del espíritu de las gentes del lugar, transmitida por los folclóricos bailes —discretos, no obstante— contrasta con el inanimado escenario, paradigma de la posindustrialización en la región (Cuevas, 2019: 01:28-01:58).

Los escombros de la industria pasada eran un “factor desestructurante que devaluaba la imagen y reducía el atractivo de las zonas afectadas” (Benito del Pozo, 2002: 216), al mismo tiempo que la nueva industria copaba nuevos terrenos de la mano de compañías multinacionales (no empresas locales) (Brot, 1994). No será hasta los años noventa cuando, al calor de los evidentes efectos de la crisis y el declive industrial, se forje una sólida corriente de pensamiento en torno a las ruinas de la industria (fig. 5), ahora entendidas como vestigios identitarios del pasado, potenciales reclamos culturales y posibles revitalizadores económicos² (Feliú Torras, 1998).

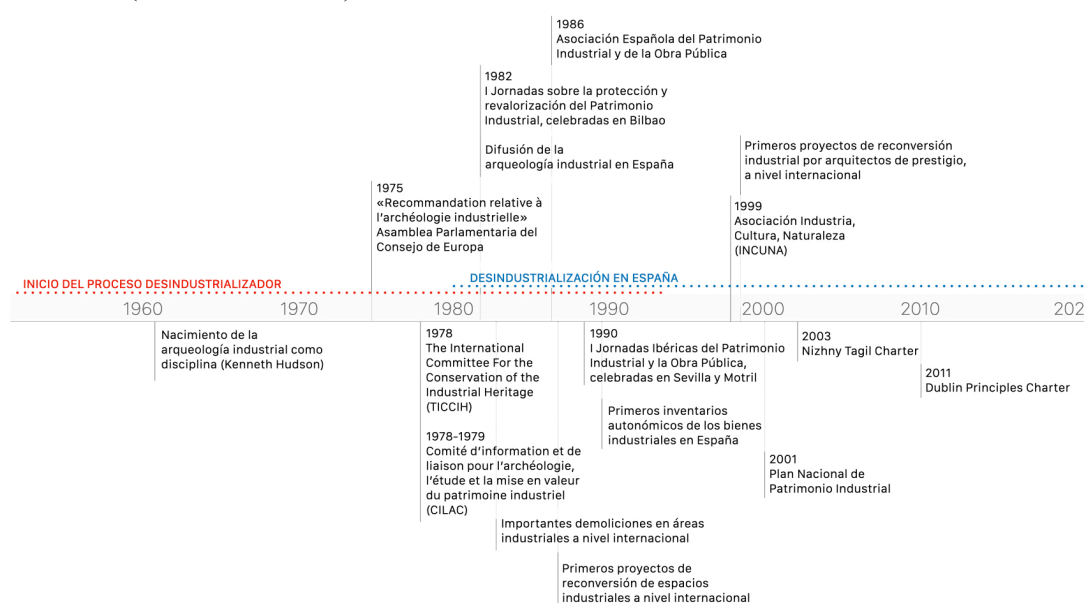


Figura 5. Línea temporal donde se recogen algunos hitos del nacimiento de la arqueología industrial y la introducción de los bienes industriales en los debates patrimoniales de conservación y reutilización.

² Podemos considerar pioneros a Kenneth Hudson (1963), quien definió el objeto de estudio de la arqueología industrial, y Angus Buchanan (1972), que considera el valor de los restos industriales en el estudio de la historia social y económica. Ambos aportes, así como otra serie de hitos en el concepto de patrimonio histórico y bien cultural aplicado a los restos de la industria, son sintetizados por José Miguel Santacreu (1992) y Paz Benito (2002), investigadora del proyecto I+D *Patrimonio y territorio* (patrimonioyterritorio.com). Una interesante recopilación de proyectos de reconversión de inmuebles industriales, a nivel internacional y nacional, puede ser consultada en la sección *Cases* de la iniciativa web Reindustrial Heritage (reindustrialheritage.eu/projects).

1. La ruina industrial: un objeto crítico

La reflexión sobre la ruina como objeto crítico la aleja de su pura comprensión nostálgica. Doblemente expuesta al pasado y al presente, el paisaje de la ruina industrial es a menudo presentado desde la contemplación estetizante de la decadencia. En su lugar, la revisitación de sus posibilidades enunciativas desde una óptica crítica revela un objeto de estudio situado, con un amplio potencial narrativo, pero también conceptual y simbólico. Tiempo, espacio y discurso determinan la nueva mirada a la ruina. Los despojos industriales están sujetos a momentos y parajes concretos, ligados al territorio, empero asimismo invitan a la reflexión sobre la conceptualización del tiempo y del espacio: la redefinición del marco teórico que determina nuestra óptica histórica.

La ruina recuerda la caducidad del presente, actúa como imagen alegórica del paso del tiempo, aunque no exclusivamente. La repetitividad de las estructuras funcionales de la industria manifiesta la imposición de la lógica industrial al territorio, a la par que resulta atractiva en sus formas. Procedemos a transitar las aptitudes de la ruina como objeto crítico de estudio desde su presentación como concepto, símbolo y documento, pero también como material artístico, imán discursivo y experiencia estética.

1.1. *Tiempo-ahora* y concepción de la historia

Imagotipo de la historicidad es la ruina contemporánea (Scott, 2019): reflejo de una secuencia de ocupación (y desocupación), de cada periodo de su historia y de ninguno en particular. ¿Cómo pensar sus tiempos y espacios y cómo insertarlos en un marco más amplio, que trasgreda sus límites? ¿De qué herramientas filosóficas disponemos para abordar la cuestión de la ruina y el tiempo? ¿Qué relación hay entre los modos de pensar, percibir y escribir la historia y el olvido de realidades no hegemónicas?

“La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por un tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, *tiempo-ahora*” (Benjamin, 1989 [1940]: 188) que difiere por completo de la continuidad lineal, homogénea e inasible de la concepción historicista de progreso. El teleologismo implícito en esta última, epicentro de las grandes empresas de buena parte del siglo pasado, enlaza con uno de los pilares de la modernidad: la obsesión por el paso del tiempo —lineal— y la consecuente canonización de episodios históricos, lugares y personajes singulares, heroicos. En dicha tesis, la relación entre el tiempo pretérito y el presente es reconciliada a partir de la idea de *continuum*, unívoca: la subordinación temporal que determina un crescendo evolucionista entre ayer y hoy. En la *praxis* esta óptica tiene como aliadas a las ideas y prácticas ilustradas, bebedoras del

teleologismo hegeliano, las cuales se desplegaron triunfantes en el siglo XIX, siendo expresión de la ideología del progreso y sus consecuencias históricas e ideológicas en el xx³.

Sin embargo, en la actualidad nuestra forma de entender la realidad desde un *tiempo-ahora*, desecha la unidad de un único discurso histórico escrito desde la hegemonía, en favor de un rescate de los márgenes. La concepción de *presente pleno*⁴ —presente del olvido de un pasado considerado truncado— actúa como reacción a la idea fetichista del *continuum* histórico, evolucionista y armónica, insistente en el papel transitorio de un presente conductor a un futuro próximo de tintes mesiánicos. Frente a esta teoría del progreso, el *presente de la dominación* benjaminiano se inserta en el curso lineal de la historia para permitir la legitimación de sí mismo respecto de la tradición y, por consiguiente, la eliminación de lo trunco del pasado en favor de un rescate por el hoy: “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 1996 [1940]: 53) a fin de visibilizar los relatos que habían quedado al margen de una Historia Universal imposible.

La noción hegeliana de progreso obviaba la posible irrupción de un pasado —entendido como pasado truncado— en el presente —ahora también trunco—; negando los tiempos que no atendían a la evolución esperada del canon hegemónico. La ruina, que aquí nos ocupa, es la evidencia material de la asincronía temporal a la que aludimos: la ruina es análoga al pasado truncado que quebranta los pilares universales que sustentan el desarrollo exponencial de la civilización occidental. Aquel presente que ha llegado a detenerse en el tiempo (*presente pleno*, *tiempo-ahora*) traerá consigo, de forma casi inherente a la par que inconsciente, la emergencia de un pasado olvidado y reprimido, eco de la no reconciliación y del hiato del presente amenazado por el retorno del pasado. El pasado es encarnado en las formas de la industria, que ahora irrumpen como ruinas posindustriales.

1.1.1. Paradigma Perlora: asincronía o hiato temporal como síntoma de la posindustrialización

La ciudad sindical Jacobo Campuzano, más conocida como la ciudad vacacional de Perlora (Carreño, Asturias) rastrea el devenir de un marco físico vinculado a la industria y su respectivo auge, declive y posterior relación con la colectividad: documenta el hiato temporal entre presente y pasado.

³ “Debemos buscar en la historia un fin universal, el fin último del mundo, no un fin particular del espíritu subjetivo o del ánimo. Y debemos aprehenderlo por la razón, que no puede poner interés en ningún fin particular y finito, y sí solo en el fin absoluto” (Hegel, 1994 [1830]: 44).

⁴ El *presente pleno* tiene en cuenta que “la tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ que vivimos es la regla. Tenemos que llegar a un concepto de historia que le corresponda (...) No existe documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin, 1996 [1940]: 44).

Concebida en 1954 por la Organización Sindical Española para disfrute de los trabajadores de las principales empresas públicas (ENSIDESA, HUNOSA, etc.), constituye un complejo de más de 300 chalés de estilos y cronologías muy diversas, que comprenden desde las líneas más modernas hasta proyectos de inspiración vernácula⁵. Las ciudades vacacionales sindicales eran concebidas como ciudades independientes, por lo que contaban con sus respectivos equipamientos de restauración, ocio y obligaciones religiosas (fig. 6), constituyendo un microcosmos armado por y para la colectividad. Cuanto significase la conquista del turismo social en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, es hoy conocido como la ciudad abandonada de Perlora⁶.



Figura 6. Vista aérea de la ciudad residencial de Perlora, donde destaca el imponente Comedor nº1 (renombrado Comedor Asturias), diseñado por los hermanos Federico y Francisco Somolinos Cuesta en 1958, cuyo interior fue reformado en los años ochenta y su exterior modificado en los noventa con un nuevo acceso en el lado oeste.

El abandono de Perlora es uno de los numerosos frutos de la desindustrialización y sus síntomas, tópico a menudo protagonista de reportajes periodísticos de tintes catastrofistas, pero también de vídeos del fenómeno *urbex*⁷. Ambas manifestaciones no actúan sino como narraciones del declive de una región industrial —Asturias—, ahora región posindustrial. En el paradigma Perlora la arquitectura aúna dos facetas comunicativas: por un lado, sirve de ilustración de la ruina económica; por otro, actúa como marco narrativo del abandono social y crisis demográfica, hija del éxodo juvenil y del envejecimiento de la población. Esta doble función simbólica y escenográfica hace de la ciudad vacacional un conjunto un tanto expresivo, tragicómico, que aglutina la crudeza de una realidad

⁵ Interesantes resultan al respecto dos documentos filmicos disponibles en la filmoteca de RTVE, de 1958 y 1968, respectivamente. En el primero, un reportaje del NODO donde se recoge la visita del Ministro de Trabajo a las instalaciones fabriles de ENSIDESA (Avilés) y la posterior visita a la ciudad de Perlora. Uno de los rasgos a considerar en el mismo es la insistencia en el amplio ritmo de edificación del conjunto, siendo ello identificado con una señal de modernidad en el seno de la arquitectura (RTVE, 1958: 01:20). El segundo, enmarcado en el documental *Felices vacaciones* de José López Clemente, ofrece un recorrido por las principales residencias que la Obra Sindical de Educación y Descanso tiene en funcionamiento para los trabajadores en España (RTVE, 1968: 07:56).

⁶ Destaca la labor de catalogación y estudio de la plataforma Un Futuro para Perlora. En su web (unfuturoparaperlora.blogspot.com/) podemos encontrar interesantes planos sobre el estado actual de la ciudad industrial, así como reconstrucciones, planos y alzados de los diferentes tipos de vivienda y sus respectivos arquitectos. Constituye una consulta obligada en materia de estudio de la ciudad residencial.

⁷ *Urbex* es la forma abreviada de aludir a la exploración urbana, normalmente de lugares periféricos respecto de los núcleos urbanos, zonas industriales o bien abandonadas (James, 2007). Consiste en la visita de lugares abandonados atrayentes por su propia decadencia bajo las siguientes reglas: no ser vistos, no tocar, manipular o extraer objetos del lugar y no desvelar la dirección exacta de los emplazamientos.

socioeconómica posindustrial venida a menos y el optimismo de una utopía feliz creada *ex novo* para los veraneantes de las empresas públicas. La ambigüedad de un espacio como Perlora no sólo reside en la doble lectura de su imagen, sino también de sus tiempos, sujetos a los tiempos de la industria.

La superacumulación de hitos que gesta la aceleración histórica hoy, dificulta, en efecto, el estudio del pasado cercano. La obsolescencia de los modelos de la industria, principal motor de desarrollo de las sociedades contemporáneas en el sistema global, está determinada por la sucesión exponencial de las innovaciones tecnológicas, los desafíos técnicos y sociales y las políticas económicas del momento. “La naturaleza no ha superado lo suyo, ha sido el hombre, con la sustitución de la técnica por la tecnología, el que ha vaciado de contenido sus mitos de progreso” (Marrodán Ciordia, 2007: 109). El fracaso del proyecto moderno es difícil de discernir en medio de un presente acelerado, todavía inmerso en la filosofía funcional y positivista de la civilización del progreso.



Figura 7. Andrés Solla, *Ciudad de vacaciones*, 2013. Proyecto fotográfico que documenta cómo pese al estado de abandono los veraneantes siguen acudiendo a la ciudad vacacional de Perlora (Solla, 2013). Igualmente podrían reseñarse los numerosos reportajes periodísticos de los últimos años al respecto. En la imagen, veraneantes descansan frente a un chalé Tipo C ideado por el arquitecto Félix Cortina Prieto.

El modelo en su género que fue Perlora ha perdido su función inicial, mas su interés radica en que pese a ello no ha dejado de habitarse. Los veraneantes habitan Perlora reutilizando su arquitectura, pues su estructura es aún aprovechable y familiar (fig. 7); forma parte de un orden no plenamente ajeno. Muchos de estos *pobladores* habrán incluso habitado alguno de los chalés temporalmente cuando permanecían activos. El resultado de la convivencia de tiempos en un mismo espacio, anacronismo consciente, no es sino un pintoresco paisaje en el que conviven lo animado y lo exánime. Perlora funciona como alegoría⁸.

Vivimos un régimen histórico aún borroso respecto del anterior (Scott, 2019: 44). La ambigüedad temporal se traduce a su vez en una ambigüedad situacional: en nuestros espacios conviven elementos cuyas temporalidades son diversas. La compartimentación periódica, pudiendo resultar arriesgada, es útil en el análisis del objeto bisagra que constituye la ruina. Como medio de estudio y con la precaución que conlleva la esencialización de realidades complejas, la ruina industrial,

⁸ “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas son en el reino de las cosas” (Benjamin, 2006 [1925]: 396).

analógica, aún no ha logrado la distancia histórica suficiente para ser contemplada o mirada desde los ojos de la alteridad. A ello ha de sumarse el rechazo del ideal de progreso asociado a la industria tradicional —ligada a los combustibles fósiles— que, desde la preocupación por el medioambiente de la óptica actual ecologista, no favorece sino a la disociación de las formas e intereses respecto de la nueva industria, aquella de “las formas blandas, no agresivas, ecológicas, que convierten la técnica en algo amable porque sólo así es aceptada por el consumidor” (Marrodán Ciordia, 2007: 111).

La cultura globalizada que caracteriza al presente posapocalíptico (Scott, 2019) posee un denominador común que coincide con el crecimiento exponencial del capitalismo, el dominio cultural global restringido a superpotencias económicas, así como una consecuente aceleración histórica. Sin embargo, este bosquejo esencialista, fácilmente diferenciable de la cultura analógica del siglo pasado, no encaja con las realidades plurales que aún hoy nos impiden separar nítidamente la materialidad de las ruinas industriales y de las construcciones útiles (o inútiles), cotidianas. Este binarismo posible de estructuras y temporalidades obstaculiza un pleno desgajo entre los modos de habitar el territorio y los cánones. Habitar, como proceso cultural, implica transformaciones dilatadas en el tiempo en el caso de las periferias que, pese a los dispositivos de conexión global, resisten y merecen ser estudiadas con la misma inquietud que aquellos elementos palpables, materiales, configurados por otra pasta temporal aparente, distante. El ocaso del pensamiento técnico moderno y, en consecuencia, de la práctica industrial equivalente, también supone la paulatina dilución de una atmósfera cultural dominada por la atmósfera técnica⁹ (Manzini, 1992: 115-117).

1.2. Masividad y modernidad: la superacumulación de hitos visuales

La asincronía de la cultura material del proyecto moderno respecto del presente explica la condena contemplativa de las estructuras industriales. Su inutilidad las aboca a la contemplación; estando esta determinación heideggeriana (Mascaró, 2012), no obstante, más ligada a la ruina clásica que a la contemporánea. La subversión del concepto tradicional de ruina antigua permite el análisis de la ruina contemporánea como objeto crítico; no reduciéndose éste únicamente a efectos nostálgicos.

En la primera mitad del siglo xx las posibilidades de las nuevas formas de la máquina —fenómeno moderno, reformadora del espíritu (Le Corbusier, 1925: 111)— ya habían despertado algunos

⁹ “La técnica moderna y la industria nacieron y se desarrollaron adoptando modelos de pensamiento y praxis operativas derivadas de los paradigmas propuestos un siglo antes por la ciencia (la mecánica clásica de Newton). Llamaremos a tales paradigmas “modelo mecánico-reductivista”. Estos preveían que la complejidad de un fenómeno pudiera reducirse en todo momento, a la sencillez de sus elementos constitutivos y que en un fenómeno fueran siempre válidas unas concretas y definibles relaciones causa-efecto, que el observador pudiera considerarse fuera del sistema observado y, por lo menos en teoría, que éste fuera capaz de disponer de toda la información necesaria para definir el sistema (...) Durante un período breve pero significativo, ciencia, técnica e industria pensaban y actuaban en base a los mismos paradigmas” (Manzini, 1992: 115).

apetitos estéticos¹⁰. No cabe duda de que, en sí, el paisaje industrial atendía a un reclamo artístico por sus formas, hecho el cual permitía reflexionar desde una nueva óptica —nueva, pues no había existido anteriormente, pero también descontextualizada respecto de su funcionalidad— sobre la estética de estos espacios productivos. Este incipiente interés artístico en los escenarios de la industria moderna —activos, por entonces—, así como en las posibilidades del binomio ‘arte y técnica’ o ‘arte e industria’, también está presente en nuestros días, aunque con otras connotaciones derivadas del proceso desindustrializador.

En el imaginario actual la noción de ‘ruina’ pervive romantizada y ligada a la oda a la ruina clásica, aquélla de los descubrimientos grecorromanos y bajomedievales: símbolo literario de la decadencia congelado en el tiempo, paisaje estetizado. Sin embargo, la historia de la modernidad reciente puede ser conducida, en cierto modo —de forma universal, sin particularidades, atendiendo a hitos—, a través de las ruinas contemporáneas. Estas suelen asociarse a episodios de repercusión mundial. De hecho, sirven como testimonios de la percepción global de la catástrofe que define a nuestras sociedades hiperconectadas cuya impresión colectiva podría supeditarse a la disponibilidad inmediata de una cantidad de imágenes significativa.

La nueva mirada a la ruina tiene en cuenta no sólo el propio objeto (ruina inmueble, *cosa en ruina*), sino el territorio y la memoria, la cultura y el *modus vivendi* así como el potencial cultural narrativo de la propia ruina a través de las artes (*ruina discurso*, concepto de ruina); estos últimos epígrafes a menudo son obviados desde el mirar romántico y desde el conceptualismo.

1.2.1. Apropiación objetiva de la *cosa en ruina*

Una rama del arte conceptual ha aprovechado la multiplicidad de las vastas ruinas de la industria para apropiarse de sus formas y terrenos desde una óptica estetizante. Podríamos considerar algunas propuestas ligadas al *land art* y al conceptualismo que, desde la década de los sesenta, investigan el medio, natural o transformado, como campo de acción: material artístico de configuración. La fotografía ha sido el procedimiento al que más se ha recurrido para documentar la fisicidad de las formas industriales, tal vez por su gran potencial conceptual e impersonal (Marchán Fiz, 2012 [1972]: 399). Desde una apuesta conceptual empírico-medial, las siluetas y volúmenes son despojadas de la narratividad en favor del objetivismo prestado al análisis de la pura forma universal. Al igual que en la óptica romántica, en este proceder conceptual advertimos una apropiación del paisaje desde el yo, sea este empleado con distintos fines estéticos por medio de un lenguaje subjetivo u objetivo. El

¹⁰ Una interesante monografía constituye la tesis *Arte e industria* de Luis Badosa Conill (1995), donde se ofrece un recorrido por las relaciones entre ambos campos en el trabajo de diferentes artistas de la primera mitad de siglo XX, tales como Léger, los Delaunay, Kirchner, los futuristas, los dadaístas, Picabia, o los exponentes del realismo, el constructivismo ruso y el realismo industrial americano, entre otros.

medio físico se presenta descontextualizado, desterritorializado, deshumanizado. Más que un lugar en sí, la ruina es un discurso sobre el lugar (Scott, 2019: 20).

La apropiación artística del paisaje industrial sin intervención alguna más que la selección de la óptica a fijar permite la visualización de las gigantes esculturas de hierro y hormigón que constituyen los repetidos motivos industriales. Esta cualidad repetitiva, sucesión rítmica de patrones útiles, no ha pasado desapercibida para creadores como la pareja de fotógrafos Bernd y Hilla Becher, a quienes en 1990 el jurado de la XLIV Bienal de Venecia concedió el Premio Internacional Leone d'Oro de escultura por la exposición *Bernd & Hilla Becher: Typologie, Typologien, Typologies*.



Figura 8. Hilla y Bernd Becher, *Winding Towers*, 1966-1997, MoMA, Nueva York.

La muestra (fig. 8) no contaba con ninguna escultura; estaba compuesta por una serie de fotografías de piezas industriales —aún activas en su producción— organizadas por tipologías a modo de inventario. Las formas del objeto industrial, escultóricas, atraen nuestra retina. Las estructuras (o esculturas) constituían las protagonistas absolutas de un encuadre centrado y descontextualizado a la luz homogénea de la mañana. Nada alteraba la pureza de la pieza; nada se interponía entre el espectador y el objeto (Marrodán Ciordia, 2007: 103). El análisis formal becheriano contaba con un guiño a los *readymades* de Duchamp bajo la premisa: *industrial buildings as found objects*. Pero, además, aún sin pretenderlo (o tal vez sí), los Becher llevan a cabo una doble labor de catalogación y de reinención. Su trabajo puede entenderse como una catalogación tipológica de los bienes, así como un reclamo de la multiplicidad de tiempos —algunos correlativos— de las sociedades industriales: diversas pero homogeneizadas por el capital de la industria. De igual manera, las imágenes de los Becher reinventan la naturaleza muerta, introduciendo como protagonistas las nuevas formas de la industria que ampliamente pueblan nuestro entorno.

La rápida sucesión de hitos visuales que afecta a nuestra percepción del tiempo, acelerando el mismo, fatigándolo, también condiciona nuestra percepción del espacio. La funcionalidad de los complejos industriales determina la repetitividad de modelos ligados a necesidades constructivas eficientes. La reproducción en masa de modelos ligados al binomio ‘racionalismo constructivo-factor productivo’ se acentúa en la industria con motivo de las exigencias productivas, las cuales a su vez están determinadas por tiempos y espacios supeditados a la productividad de la industria en cuestión, así como a la colaboración entre industrias próximas complementarias. Las formas de la industria están condicionadas por el funcionalismo: son determinadas por su propia razón de ser —la función—. En consecuencia, la multiplicación de necesidades trae consigo la multiplicación de las estructuras homólogas que las satisfacen.

1.2.2. Masividad, subjetividad y colectividad: *ruina discurso*

Si bien hemos considerado el interés de la fisicidad de la industria desde una óptica objetiva, la masividad de los patrones industriales permite a su vez una lectura subjetiva potente e interesante en nuestro análisis.

Las formas de la industria se presentan como ficciones cognitivas fácilmente asimilables por quienes las identifican en su contexto social —frente a la descontextualización de la *cosa en ruina*—. Se convierten en símbolo para la comunidad que las activa, pero también en catalizadores de un discurso proyectable a un colectivo mayor. Desde un punto de vista antropológico, las infraestructuras de la industria constituyen el epicentro del trabajo. Paralelamente, sus formas también se presentan como un emblema del mismo, permitiendo la consideración de una cultura visual ligada a los hitos industriales. Aúnan así sensibilidad e inteligibilidad: pueden ser contempladas sin conocimiento de la actividad real de quienes activan los espacios, identificadas únicamente como centros productivos; o bien pueden ser comprendidas en sus diferentes partes y componentes por quienes conozcan el funcionamiento de la industria en cuestión.

Los factores productivos —tierra, trabajo y capital— vertebran la articulación y actuación de las empresas, así como el territorio donde se emplazan. Los dos primeros —tierra y trabajo—, además, están ligados a la territorialización de los paisajes. En el polinomio sociedad/empresa/administración (Díaz Vega, 2019: 18) cabe citar un importante aspecto sobre estas dos realidades, laboral y vivencial: en un marco tan ceñido a las ocupaciones laborales determinadas por la industria, estas influyen en el ‘habitar’ y gestan patrones vivenciales, señas de identidad, cuya transformación comprende tiempos muy dilatados, generacionales. No debemos olvidar la herencia urbana y urbanística aún presente en muchas de las regiones vinculadas al sector industrial que, a efectos esclarecedores, contribuye a reforzar ciertos esquemas de comportamiento de la población.

Las investigaciones urbanísticas al calor de Segunda Revolución Industrial trajeron consigo importantes trabajos como los de Ebenezer Howard (fig. 9) (*Tomorrow. A Peaceful Path to a Real*

Reform, 1898), padre de la ciudad social autónoma¹¹, o Tony Garnier (*Une cité industrielle*, 1899-1917), cuyo modelo de ciudad industrial aplicaba el *zoning*¹² a fin de reunir en un mismo complejo urbano aquellas infraestructuras de las que precisaban los trabajadores y sus familias. Si bien somos conscientes de las utopías fallidas que planteaban los ensayos urbanísticos del paternalismo industrial —ampliamente difundidos, estudiados y metamorfoseados a lo largo del siglo xx—, también consideramos su repercusión en el tejido urbano. Igualmente, reflexionamos sobre la traslación parcial de las innovaciones técnicas y de diseño de las viviendas colectivas a otros proyectos civiles más o menos cercanos temporalmente (Aguilar Civera, 1998: 132). En el caso de la tipología de apartamentos en pisos, la arquitectura modular propia de las barriadas obreras constituye una interesante expresión del ideario relatado. También, de la mano de las viviendas obreras unifamiliares, la estandarización de modelos permite el reaprovechamiento de un mismo diseño, cuya difusión —en una misma calle o en distintos barrios o ciudades— abarata los costes de la vivienda sin comprometer sus prestaciones.

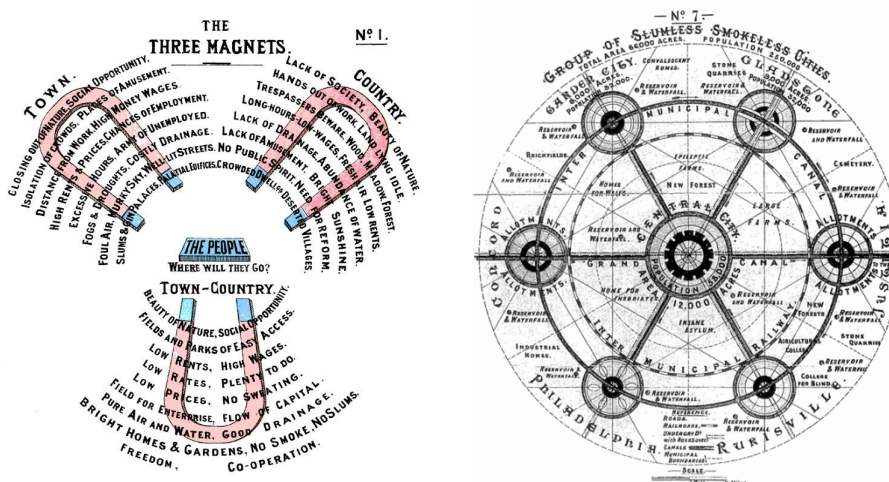


Figura 10. Ebenezer Howard, "Nº1. The Three Magnets" y "Nº7. Group of Slumless Smokeless Cities", *Tomorrow. A peaceful Path to a real Reform*, 1898 (reeditado como *Garden Cities of Tomorrow*, 1902). (Howard, 1898)

¹¹ Los planteamientos de Howard aspiraban a la autonomía económica de la ciudad, haciendo de la misma un núcleo autosuficiente que, por su reunión de las cualidades de la 'ciudad' y el 'campo' reemplazaría al modelo de *metrópolis* que, por entonces, no respondía —por su densidad y falta de zonas verdes, fundamentalmente— a las exigencias de la ciudad industrial (Howard, 1898). Materialización de la tesis de la ciudad social autónoma podrían constituir los proyectos de Raymond Unwin para la villa de Letchworth Garden City (ca. 1904) o de Louis de Soissons para Welwyn (1919), al norte del suburbio de Hampstead (Girard y Fayolle-Lussac, 1996) (Baty-Tornikyan y Sellali, 2001). Como antesala de las propuestas de Howard podemos destacar la Ciudad obrera de Noisiel, obra de Jules Saulnier para la Fábrica Menier (1871-1872). En España son numerosos los poblados de estas características, siendo frecuentes en su vinculación a la minería. Entre otros, podemos destacar el poblado de Bustiello (1890-1925), levantado por la Sociedad Hullera Española (Pardo Abad, 2016: 49-76).

¹² La práctica del *zoning*, *zonage* o zonificación, muy extendida a principios de siglo xx, atendía a la conjugación armoniosa sobre un mismo espacio construido de infraestructuras residenciales, comerciales e industriales a través de la segregación de edificios según su funcionalidad. Bebedora de las ideas del socialismo utópico de Charles Fourier y Jean-Baptiste Godin, así como de las corrientes higienistas del primer siglo xx, consideraba la creación de zonas exclusivamente reservadas para determinadas funciones (Bassett, 1922). Para mayor profundidad en el contexto de los trabajos de Garnier, pueden resultar de interés la monografía sobre la ciudad industrial de Dora Wiebenson (1969) así como los trabajos de René Jullian (1989) quien enfatiza en la utópica visión de la urbe industrial de Garnier y sus contemporáneos. En materia de proyectos urbanísticos utópicos destacan las publicaciones de Françoise Choay (1965).

El paternalismo industrial apostaba por la creación de un *nuevo obrero* a partir de la mejora de las condiciones laborales y del espacio del trabajo, en paralelo al control de cada uno de los aspectos de su vida privada¹³. Los avances en la higiene de los alojamientos y el mínimo desplazamiento desde el lugar de residencia al lugar de trabajo conducía a una reducción de los vicios y conspiraciones (frecuentes en el bar como foco de reunión): se anunciaba un nuevo modelo de vida industrial basado en la salubridad, de gran calado en las primeras décadas del siglo XX. La iniciativa de mejorar de la vida de los trabajadores por parte de los empresarios más ilustrados se sustentaba en la hipótesis de solucionar rápidamente los conflictos y reivindicaciones sociales que, desde la segunda mitad del siglo XIX eran un tanto alarmantes. Estas garantías sociales no eran gratuitas, sino que supondrían a su vez un mayor rendimiento productivo en términos empresariales, al ver el factor humano optimizada su capacidad de producción.

Los grandes retos de los inicios de la arquitectura urbana contemporánea son homólogos a las preocupaciones funcionalistas —que aspiraban a la simplicidad, la desaturación urbana, la estratificación de flujos y la eficiencia y abaratamiento de los costes de construcción— así como a las tesis higienistas, preocupadas por la salubridad de la ventilación, las zonas verdes y la luz de los inmuebles. Todos estos desafíos cristalizan y tienen su campo de experimentación en los proyectos de viviendas colectivas, muchas de ellas hijas de la estandarización desarrollada en los años veinte y treinta¹⁴: el nacimiento de los barrios obreros constituía una polémica nuclear en el marco teórico de la arquitectura urbana. Pese a sus implicaciones políticas, sociales y urbanísticas, las discusiones de los debates profesionales se inclinaban hacia cuestiones técnico-proyectuales (Aguilar Civera, 1998: 133): la delimitación del área urbana del obrero y el diseño de una tipología de vivienda optimizada en calidad y coste según las necesidades del proletariado.

Por lo tanto, nuestra familiaridad con las viviendas colectivas, inicialmente concebidas para las familias obreras, se debe no sólo a nuestra convivencia con arquitecturas sociales del pasado (algunas habitadas, otras en ruina), sino a la herencia constructiva y planimétrica de los alojamientos colectivos, presente en el diseño de modestos y no tan modestos bloques de vivienda en la actualidad.

¹³ “La evolución tecnológica mecánica no se corresponde con una atención equivalente a las cualidades ambientales del edificio industrial. La fábrica en estos momentos [antes de 1850] está consagrada únicamente a la producción y si su aspecto externo era bastante miserable, peor eran las condiciones internas. Será la carga subversiva de lugar de trabajo la que constituyó, de hecho, el primer estímulo o primera motivación para tratar de mejorar las condiciones de trabajo. Aunque ello llevará, por supuesto al estudio de otros sistemas de control que en estos momentos extenderán los espacios privados y de ocio del obrero” (Aguilar Civera, 1998: 183).

¹⁴ No existe un único sistema de estandarización en arquitectura. No obstante, podemos sintetizar en esta idea general algunos conceptos de diseño, como la simplificación de las formas, o sistemas constructivos como la creación de modelos o módulos universales (que puedan ser utilizados en distintos proyectos), la prefabricación de componentes o la introducción del hormigón armado u otros materiales para abaratar costes. Se apuesta así por la creación de alojamientos sociales compactos que en muchos casos no están reñidos con las grandes preocupaciones de la arquitectura del momento —sociales y, por consiguiente, funcionalistas e higienistas— como demuestra el proyecto de Ernst May *Siedlung Römerstadt* en Frankfurt (1927-1928). Nuestra manera de entender los grandes bloques de vivienda es heredera de estos novedosos planteamientos. Para más información sobre el tema resulta interesante *Formes urbaines. De l'îlot à la barre*, obra de Philippe Panerai, Jean Castex y Jean-Charles Depaule (2017 [1977]).

Las barriadas obreras tienen su equivalente contemporáneo en los grandes conjuntos de viviendas, no exclusivamente pero sí ampliamente concentrados en las periferias de las ciudades.

Los elementos materiales e inmateriales de una colectividad convergen en la misma ruina y han de ser tratados en el mismo orden. Como hemos desarrollado, este rigor se acentúa al intervenir patrimonialmente en las tipologías de ciudades industriales generadas *ex profeso* para satisfacer las necesidades productivas, económicas y residenciales en contextos de desarrollo. Al fijar la potestad en los ojos del otro, presentado en su alteridad, se potencia la diferencia, la resistencia y el cuestionamiento de los aspectos que vertebran la realidad económica: el crecimiento y el empleo. No debemos olvidar que la ruina industrial contemporánea es la ruina del trabajo del colectivo obrero.

1.3. Valor narrativo de la ruina posindustrial

La ruina posindustrial funciona como significante. Las estructuras huérfanas de nuestro entorno precisan de un discurso acorde al enunciado que formulan a través de sus formas. En efecto, las formas encriptan un propósito discursivo que garantiza su recepción: su anacronismo funcional explica en el presente el enmudecimiento de estructuras ajenas a su temporalidad original, hoy consideradas ruinas industriales. Conjuntos silenciosos, desiertos y serenos permanecen indiferentes ante una realidad vivida, ajena y lejana, asincrónica. La ruina es muda tanto como nosotros sordos (Scott, 2019: 17); por ello hemos de ahondar en sus tiempos, espacios e interpretaciones.

Los páramos de la industrialización vectorizan el tiempo. Esta cualidad plantea la necesidad de situarnos en nuestra labor, mas no sin antes aclarar terminológicamente las implicaciones de dicho posicionamiento. La ruina material ofrece discursos sujetos a tiempos y espacios concretos; sin embargo, su potencial histórico como ruina conceptual, se traduce en un proceso mayor, diverso en sus cronologías y lugares de actuación, el cual transgrede las barreras geográficas.

1.3.1. En los márgenes

Como *memento mori* de la lógica capitalista (Scott, 2019: 35), la ruina anuncia la extinción del teleologismo de la modernidad. Perlora recuerda la caducidad de los significantes que estructuran nuestros presentes y, si bien se torna lejana a nuestra realidad habitada, en algún tiempo y espacio adquirió el estatus análogo a nuestras arquitecturas y complejos urbanos. Las estructuras que hoy plagan nuestra temporalidad, regidas por la entropía, están expuestas al devenir y, con ello, a la organicidad que caracteriza al cíclico proceso dialéctico de creación-destrucción, apogeo-crisis, nacimiento-muerte:

The ruin is not merely something that reminds us of the past; it is also a reminder of the future, when our present becomes history¹⁵. (Boym, 2001: 139)

Consideraba Ortega que la verdadera ‘región’ era aquella unidad geográfica real que ofrece una “imagen visual adecuada”, “aquella parte del planeta cuyos caracteres típicos pueden hallarse presentes en una sola visión”, pues “sólo bajo la especie de región influye de un modo vital la tierra sobre el hombre” (Ortega y Gasset, 1969: 87). Lejos de literaria, dicha definición perfila una realidad extrageográfica cuyos límites no están sujetos al terreno, sino a la forma de habitarlo. La región posindustrial, arquetípica, incluye historias particulares y reflexiones transversales. Por ello, en el marco peninsular, esta región posindustrial periférica comprende un vasto y moteado territorio que abarca desde las industrias punteras del norte hasta la diversidad de industrias que salpican la Meseta, Andalucía y el litoral levantino.

Como si la tercera revolución industrial y el modelo fordista hubiesen traído consigo el impacto *quasi* homogéneo de la romanización, la industria moderna conforma patrones culturales e, incluso, ideológicos que gestan una auténtica *koiné* común contemporánea a lugares interconectados por el poder de la misma; una facultad que, además, regula y dispone maneras de habitar el núcleo que gira en torno a la industria, al factor trabajo.

1.3.2. Fallas entre la ruina clásica y la ruina industrial

La arquitectura en su estado decadente o su misma destrucción es un *topos* indispensable de la modernidad. La reflexión sobre la ruina trae consigo un vasto legado escrito que ha involucrado a portavoces del mundo de la cultura desde el siglo XVIII hasta nuestros días¹⁶. La arquitectura y el urbanismo pueden entenderse como auténticos cuerpos, sujetos a intervenciones y accidentes, cuyas cicatrices son tomadas como testimonios de procesos históricos. Entendiendo la organicidad de la arquitectura, viva, nos aproximamos más sensiblemente a su ciclo de generación-destrucción. En cierta medida, este análisis permite algunos paralelismos con nuestra condición vital, sujeta al inicio y al fin, así como a la sucesión de acontecimientos que nos malean —al igual que en la arquitectura— física y psicológicamente —en el exterior e interior, en su adecuación a la función del espacio—.

Si bien podemos inferir en la ruina contemporánea el poder de atracción implícito en el término ‘ruina’, la ruina posindustrial difiere en cierto modo de sus análogas románticas. El discurso de la ruina antigua había jugado un rol esencial en la legitimación de poder de las naciones-Estados Modernos (Huyssen, 2010: 53). Como consecuencia, el análisis sensible de la ruina contemporánea trae consigo una traslación tangente de su significado en su equivalente político: si la ruina romántica,

¹⁵ “La ruina no es simplemente algo que remite al pasado; también es un recordatorio del futuro, cuando nuestro presente se convierte en historia” (Traducción propia).

¹⁶ Piranesi puede ser considerado el exponente máximo o más explícito de dicha tendencia, pero entre los autores interesados por este tema podemos destacar los escritos de Denis Diderot, Walter Benjamin, Georges Bataille, Jacques Derrida, Le Corbusier, Andreas Huyssen, Jean Baudrillard, Giuliana Bruno, Robert Smithson, Rebeca Solnit, Nina Power, Italo Calvino o Brian Dillon. Este último es el responsable de una recopilación de textos sobre esta amplia temática: *Ruins* (Dillon, 2011).

afincada en el pasado lejano, actuaba como garantía de los orígenes —auténtica, argumento de autoridad—, la ruina contemporánea se torna el presente imaginado de un pasado que ahora sólo puede captarse en su decadencia. Esta revelación de lo mortal no parece tener cabida en la construcción de la memoria o identidad histórica desde la hegemonía: las construcciones de la historia son selectivas y negar la solidez de las empresas del pasado reciente, en ruina, compromete la estabilidad de los cimientos del presente.

Cualquier ruina plantea el problema de una doble exposición al pasado y al presente. Desde 1990 y, especialmente, entrado el siglo XXI, la ruina posindustrial se inventa como ruina de la arrogancia fordista y del trabajo obrero que caracteriza el siglo XX: una realidad diluida cuyas formas y valores nos son más próximos (vividos por algunos, incluso) que aquellos de la ruina clásica que ensalzaban los ilustrados por su civismo (construcción) o los románticos por su mayor o menor decadentismo respecto del presente (destrucción). Donde la ruina antigua sugiere perennidad, la ruina contemporánea sugiere desaparición (Scott, 2019).



Figura 10. Isla abandonada de Hashima (Nagasaki, Japón). La isla constituye uno de los ejemplos más explícitos del declive industrial y su consecuencia: la ruina humana y material. Como tal, sirve como ilustración de los adjetivos con los que nos hemos referido a la ruina industrial respecto de la clásica, así como para designar un antes y un después; el fin de una época de revoluciones sociales e industriales. Fue poblada entre 1887 y 1974 por los trabajadores y familias mineras que trabajaban en la mina hollera abierta en la propia isla. Hasta su donación a la prefectura de Nagasaki, pertenecía a la empresa Mitsubishi. Desde 2015 forma parte de la lista de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

La poshistoricidad de la ruina contemporánea es síntoma de la separación entre la realidad histórica que encarna y la realidad vigente: una suerte de contexto histórico, social, político y económico diferente, cuyos pilares aún dejan advertir, en cambio, un importante calado de los valores universales de la modernidad. La propia aceptación de nuestros Estados modernos como legítimos es ejemplo de ello, aunque también la composición de los mismos, en los cuales los valores ciudadanos hijos de las revoluciones decimonónicas sustentan nuestros contratos sociales. En la construcción y constitución de nuestras sociedades contemporáneas hay una herencia moderna incuestionable. Lo paradójico de la ruina es su explicitud: la ruina marca la grieta entre un antes y un después. Representa así la caducidad del progreso humano; “la victoria de la naturaleza del hombre que quiso erigirse creador” (Marrodán Ciordia, 2007: 107).

Dicho apunte esclarece las dificultades que plantea la inserción de la ruina inmediata —desnuda, sin canonización de su discurso a través de la musealización— en un discurso normativo: la ruina inmediata es clara, agresiva, política y, en ocasiones, se presenta como catástrofe. Convergemos así en la necesidad de marcar una contundente falla entre la amabilidad de la ruina del mundo antiguo, auténtica y singular, y la ruina de este, el nuestro (o casi nuestro, inmediatamente anterior). Hablamos así de ruinas antagónicas —desde un discurso propio del imaginario arquetípico de las ruinas—: antigua y contemporánea, idílica y distópica, progresista y apocalíptica, modelo y moraleja, belleza y escombros, eterna y tabú, de la civilización y de los márgenes (fig.10).

2. Cartografiar los espacios posindustriales

2.1. Ruina del espacio

El análisis y la consideración estética de las relaciones entre industria y paisaje es un fenómeno relativamente contemporáneo. Entendemos la quiebra entre los espacios industriales y posindustriales a finales de los años setenta y ochenta del siglo pasado, donde el proceso desindustrializador —más agudo en algunos países pioneros en el sector— asoló a un buen número de regiones.

En 1967, Robert Smithson, exponente del *land art* conocido por sus *earthworks*, realiza una breve excursión a Passaic, su ciudad natal, con el fin de documentar la experiencia sensible de la llegada al suburbio (periferia) desde Nueva York (centro), su lugar de residencia. El resultado de la interacción fue publicado en la revista *Artforum* bajo el título *The Monuments of Passaic* (fig. 11), teniendo su antesala en el borrador *A Guide to the Monuments of Passaic*. El ejercicio de Smithson consistía en pasear por el suburbio en el que había crecido, reinterpretándolo y tomando fotografías de los ‘monumentos’ que lo poblaban vastamente: los despojos industriales. La fotografía actuaba documentando un proceso amplio y complejo que huía de la artisticidad de la imagen como producto final —algo que no ocurría, por ejemplo, con las imágenes de los Becher—. En consecuencia, las imágenes de Smithson, lejos de auráticas, han de ser tomadas como documentos del territorio.



Figura 11. Robert Smithson, "Unidentified Monument – Passaic Boys are Hell!!*", "The Fountain Monument: Bird's Eye View", "The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks", *The Monuments of Passaic*, 1967.

La ciudad de Passaic había desempeñado un importante papel en el desarrollo industrial estadounidense en los primeros años de la industrialización, siendo deshabitada tras la crisis de 1929. Passaic funcionaba para Smithson como lugar de reflexión; un laboratorio donde jugar su papel de *flâneur*, explorador o científico-artístico a través de la experimentación etnográfica:

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is-all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise as ruins before they are built. This anti-romantic mise-en-scene suggests the discredited idea of time and many other “out of date” things. But the suburbs exist without a rational past and without the “big events” of history (...) A Utopia minus a bottom, a place where the machines are idle, and the sun has turned to glass, and a place where the Passaic Concrete Plant (253 River Drive) does a good business in STONE, BITUMINOUS, SAND, and CEMENT. Passaic seems full of “holes” compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traced of an abandoned set of futures¹⁷. (Smithson, 1967)

El dualismo ‘centro-periferia’ es explorado desde la dialéctica immanente al viaje del artista (Nueva York-Passaic) quien, por su grado de cercanía al lugar explorado, es capaz de comunicar su experiencia sin caer en la exotización de la alteridad. Smithson presenta Passaic con la familiaridad que le es propia, subalternizando la ‘microhistoria’ del ambiente posindustrial a través de su cultura material. Su labor reformula el oficio de arqueólogo. La figura del *flâneur*, ya explorada por los expresionistas, reaparece en la experiencia estética de Smithson, la cual no sólo ha de entenderse a partir del reflejo inmutable de la actividad que supone el soporte fotográfico. En los años cincuenta, la Internacional Situacionista ya había fijado su interés en la llamada *derive*, que el filósofo y cineasta Guy Debord definió en la Internacional Situacionista como:

Une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées (...) indissolublement lié à la reconnaissance d’effets de nature psychogéographique, et à l’affirmation d’un comportement ludique-constructif, ce qui l’oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade¹⁸. (Debord, 1956: 19)

El paseo no es azaroso, sino que atiende a un rumbo premeditado, reflexivo. La actitud vital y estética de esta figura *a la deriva*, ha de ser tomada en sí como un ejercicio artístico que permite aunar ética y estética. La trascendentalidad de la contemplación efímera no es garantizada por la fijación de la imagen, sino que viene dada por el anacronismo de lo compartido (obra final) con la comunidad espectadora. Gracias a los documentos (fotografías, mapa y diario de a bordo) de Passaic podemos reproducir el itinerario de

¹⁷ “Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ‘ruina romántica’, porque los edificios no se arruinan después de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *mise-en-scene* antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas pasadas de moda. Pero los suburbios existen sin un pasado racional y sin los ‘grandes acontecimientos’ de la historia (...) Una utopía sin fondo, un lugar donde las máquinas están ociosas, y el sol se ha convertido en vidrio, y un lugar donde la Passaic Concrete Plant (253 River Drive) hace buenos negocios con PIEDRA, CARBÓN BITUMINOSO, ARENA Y CEMENTO. Passaic parece estar lleno de ‘agujeros’ en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece compacta y sólida, y esos agujeros son, en cierto sentido, las vacantes monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado” (Traducción propia).

¹⁸ “Una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos (...) ligada indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo” (Traducción propia).

Smithson contando, además, con una guía local experimentada, sin prejuicios o estetizaciones innecesarias. La ruina había abandonado su rol distante como modelo, convirtiéndose en un material más de la obra, experimentando un sentido creativo y revolucionario (Moreno Teva, 2015: 95).

En el ejercicio *flâneur* sobre un mismo paisaje, todos somos creadores de la percepción. Pese a las diferencias aparentes, quienes participamos del mismo encuadre visual de la realidad substancialmente estamos reconfigurando un mismo esquema exterior: estamos creando contenido, y siendo parte de un mismo ejercicio común. Evitando caer en reduccionismos, podemos considerar ciertas herramientas contemporáneas que condicionan nuestra percepción, como los *mass media* o las redes sociales, ambos confluyentes en nuestros dispositivos móviles. Si la experiencia *flâneuse* es acompañada por cuanto la óptica contemporánea ha considerado un miembro prostético del cuerpo —dada la frecuencia de uso—, lo efímero del paseo es fijado por una no tan efímera imagen garantizada por el intermediario tecnológico esencial: el *smartphone* (Delgado Parra, 2015).

En el *smartphone*, el uso del lenguaje visual es ante todo indicativo e informativo del proyecto paseante (Marchán Fiz, 2012 [1972]: 399), al igual que en la propuesta de Smithson, que hoy tiene grandes paralelismos con las *stories* de aplicaciones como Instagram. La creación del contenido y la sencillez y rapidez de los procesos que lo fijan (Gernsheim, 1962: 17) ensamblan —desde el anacronismo— la interacción temporal entre el *smartphone* y la naturaleza paseante. A la ecuación de la experiencia estética del paseo por Passaic se suma la tradicional concepción del aparato tecnológico mediador como contenedor delimitador inmutable de la imagen fotográfica: un objeto útil para trazar límites (Barad, 2007: 169) que tropieza ontológicamente con el acto performativo de fotografiar.

Es la lógica del acto: local, transitorio, singular. Siempre ‘rehecha’, la foto (...) es el orden de lo performativo, tanto en la acepción lingüística de la palabra (...) como en su significación artística (la performance). (Dubois, 2015: 142)

La percepción, en su naturaleza activa y creadora, fundamenta el conocimiento. La reivindicación del paseo como ejercicio estético está interrelacionada con la visualización de la realidad: la selección de fragmentos y su combinación (Marchán Fiz, 2012 [1972]: 400). Sin embargo, la interacción sujeto-medio a través de la *derive* y del aparato mediador no es el único sistema semiótico de representación de la realidad que puede fijar la acción, sino que la experiencia del espacio posindustrial puede ser radiografiada a través de múltiples canales.

2.2. Ruina y antirruina

Entre las alternativas de estudio del nuevo estatus estético de la industria desamparada no podemos eludir la labor de patrimonialización y musealización de los restos de la industria. No ofreceremos un estudio pormenorizado de la evolución metodológica y de las nuevas teorías de análisis y métodos

de catalogación del patrimonio industrial, a fin de no extendernos en nuestro objetivo de estudio, aunque sí introducimos algunas pinceladas sobre los debates que suscitan¹⁹.

La patrimonialización de los vestigios de la industria “es un fenómeno vinculado al problema de las ruinas industriales que generan los procesos de reconversión productiva en las regiones de tradición industrial” (Benito del Pozo, 2002: 213). Cualquier paisaje posindustrial es saturado, inabarcable en un primer vistazo, incommensurable. El paisaje requiere una aprehensión y degustación pacientes, por ello su análisis ha de ser pormenorizado —cuando se pretenda acceder a un orden de las ideas y lo imaginario que va más allá de la primera impresión sensorial—. Nuestro tiempo ha de descomponerse en diversas contemplaciones que luego habremos de rehacer en su conjunto, pues los modos de la industria y sus consecuencias en el entorno posindustrial irradian el espacio, pero también el cuerpo y la cultura material.

En función del objeto protagonista del espacio posindustrial, ensayamos tres escenas: del espacio en sí, de los elementos muebles que lo componen y del agente que lo activa. Con ello iniciamos una búsqueda de poéticas alternativas o dispositivos alternativos que activan los páramos de la industria, en los cuales, no obstante, convergen algunos elementos esenciales (Aguiló Alonso, 1999), comunes: un carácter propio (conjunto físico), derivado de la relación particular entre los factores ‘espacio, objetos, cuerpo’, —contenido a su vez en la cotidianeidad (laboral y doméstica) definida por la industria—; un carácter social (actividades y comportamientos), sea como testimonio documental de colectivos vinculados a la industria o bien como parte de la historia de estos últimos; y un carácter cultural (significado), manifestado en el paisaje y en el territorio, en la ingeniería, en la arquitectura, en la técnica, en la ciencia así como en la memoria colectiva. La importancia de esta última cualidad no reside sólo en el continente, sino en los significantes de los vestigios (materiales y humanos) de la industria, fácilmente identificables y constituyentes de las experiencias de las sociedades y ambientes industriales (ahora posindustriales).

2.2.1. «Antirruina»

La casuística es diversa y compleja en cualquier proceso de patrimonialización. Una de las disputas vigentes en torno a la patrimonialización de las estructuras de la industria en declive versa sobre la ruina, que aquí nos ocupa. Dado que la ruina industrial es masiva e intergeográfica —en muchos

¹⁹ Como introducción al estado de la cuestión, así como a una interesante recopilación de metodologías y fuentes, destaca la obra de Aguilar Civera (1998). La identificación, selección y clasificación de los bienes industriales es abordada a su vez por Claver Gil y Sebastián Pérez (2016), obra en la que se incide en la contextualización del estado de cuestión de las tipologías de la industria en nuestro país. Ambas obras están más relacionadas con las tradiciones de actuación e intervención de los bienes patrimoniales.

Para consultar la gran variedad del legado patrimonial de la industria así como su distribución por sectores en el panorama peninsular, el lector puede consultar la obra de Pardo Abad (2016); también Biel Ibáñez y Cueto Alonso (2011) ofrecen una lista de elementos patrimoniales a nivel nacional que muestra la diversidad geográfica y funcional de los vestigios. Por su parte, en la catalogación en el ámbito web destacan importantes trabajos a nivel nacional como Patrimoniu Industrial (patrimoniuindustrial.com); pero también a nivel internacional el ya citado Reindustrial Heritage (reindustrialheritage.eu).

casos—, permite la introducción de ciertos debates y alternativas no aplicables a otros vestigios materiales escasos o exclusivos de un territorio. Aún pudiendo resultar obvio, la ruina musealizada deja de ser ruina, siendo un objeto nuevo insertado en el marco canónico de la conservación y en nuestra era temporal. A menudo en el caso de la ruina industrial, las estructuras sufren un lavado de cara (amable, contrarrestando la agudeza de la chatarra) en esta reinserción del pasado en el presente, hecho requerido por el binomio patrimonialización-turismo que frecuentemente atañe al discurso hegemónico de reconversión local. Sin embargo, en ocasiones, esta metodología de ‘actualización’ no contribuye a una activación de la memoria desde el *lugar*: fosiliza la historia del pasado en las ciudades a través de su inserción en un *no-lugar* encarnado en centro de interpretación, siendo esta última la mejor de las suertes de muchos vestigios industriales. Diane Scott ofrece en *Ruine: l'invention d'un objet critique* una definición de este fenómeno, al que bautiza como ‘antirruina’:

L’histoire telle que les modernes en ont investi le concept produit ce rapport particulier à la ruine, une ruine inventée pour la conservation, une anti-ruine²⁰. (Scott, 2019: 49)

Si antes considerábamos la alta frecuencia de restos industriales en nuestras intermediaciones, ahora planteemos la siguiente cuestión: ¿qué ocurre con aquellos inmuebles en ruina que no aspiran siquiera a la patrimonialización por su baja puntuación en el ranking selectivo patrimonial? ¿Hay recursos de metamorfosis para todos ellos? Y si no, ¿su futuro es exclusivamente demoledor? ¿Han de permanecer a la espera de iniciativas urbanísticas, en la sombra? Muchos de los proyectos de modernización radical del futuro de las ciudades posindustriales aspiran a purgar el espacio público de sus planes urbanos eliminando toda ruina material o enmascarándola²¹. Paradójicamente, la simultaneidad de tiempos reunidos en las ciudades en transición a nuevos marcos económicos se ve destruida en favor de una visión total que satisface las aspiraciones de un racionalismo urbano mal entendido: la ruina es destruida o velada, no presentada desde la otredad. Sin embargo, las realidades urbanas no son unitarias —nunca lo han sido—, sino porosas. Si desarrollásemos una breve tesis sobre la aversión a lo feo (*feísmo*) en los modelos urbanos contemporáneos no andaríamos muy desencaminados justificando estos procedimientos. Svetlana Boym, estudiosa de la epidemia de nostalgia localista que atraviesan las sociedades globalizadas, apunta:

²⁰ “El concepto de Historia tal y como los modernos lo han investido produce esta relación particular con la ruina, una ruina inventada para la conservación, una antirruina” (Traducción propia).

²¹ En cuanto a destrucciones patrimoniales, podríamos destacar la demolición de la Euston Station de Londres, les Halles Centrales de París, los hangares para dirigibles de Orly, las Fábrica de café Monky de Madrid, la Filial Seat de Sevilla o el complejo de la Compañía de Maderas de la Ría de Bilbao —con motivo de la construcción del proyecto del Museo Guggenheim de Frank Gehry—. En cuanto a disputas urbanas y urbanísticas, hemos de citar a nivel nacional las recientes polémicas en torno a la conservación de las cocheras de metro de Cuatro Caminos (Madrid), la Fábrica de Armas de la Vega (Oviedo), la planta de baterías y hornos de cok y subproductos de ENSIDESA (Ávilés), los Grandes Molinos Vascos (Bilbao) o la Fábrica La Hispanosuiiza (Guadalajara); todas ellas incluidas en la Lista Roja del Patrimonio de la asociación Hispania Nostra.

La Lista Roja del Patrimonio (listarojapatrimonio.org) es una iniciativa de la asociación Hispania Nostra donde se incluyen elementos del Patrimonio Cultural de España en riesgo de desaparición, destrucción o alteración esencial.

Porosity exists in any city, reflecting the layers of time and history, social problems, as well as ingenious techniques of urban survival. Porosity is a spatial metaphor for time in the city, for the variety of temporal dimensions embedded in physical space. This porosity creates a sense of urban theatricality and intimacy. (...) How can we discover the urban past? It cannot simply be cast in stone, marked with a memorial plaque and interpreted as "heritage." The past is elusive and uncanny²². (Boym, 2001: 136, 120-121)

Por todo ello, buena parte del significante discursivo y colectivo de la ruina queda modificado una vez ha sido intervenida: el velo de la ruina compromete su memoria. Soslayar la ruina es esquivar una memoria reciente que afecta a la colectividad o bien, apropiarse de un discurso ‘pasado’ presentando a sus miembros —algunos aún presentes— como un elenco pretérito en formol. La pérdida de identidad a causa de la caprichosa gestión de las infraestructuras y paisajes posindustriales supone un riesgo a considerar en el presente: la fragilidad visual del paisaje²³. La noción de escombros no sólo afecta patrimonialmente al medio físico donde tienen lugar los procesos de abandono industrial, sino que tiene su mayor calado en el colectivo social vinculado al mismo. La ruina industrial no sólo es ruina material, sino ruina humana y cultural.

La puesta en común entre el proceso de patrimonialización y el de la apropiación de la *cosa en ruina* puede resultar interesante. La intervención de los Becher en la Bienal de Venecia a la que aludíamos con anterioridad, así como el premio del jurado en calidad de escultura, abría una revisión del contenido y del significado del objeto: significante descontextualizado respecto del marco en el que adquiere su significación primera. Toda pérdida de la función de los bienes industriales es pérdida y adquisición, pues su propia naturaleza puede encontrar otro sentido a través de la forma. Ocupan así el lugar en el que habían sido funcionales, pero su contexto ha sido modificado; es ahora otro. Este fenómeno ocurre de forma similar en el caso de la musealización de las ruinas, a su vez anteriores centros productivos: el paisaje industrial ha perdido su significado original. No obstante, la diferencia más notable entre la apropiación del paisaje y su intervención directa reside en que en la musealización la materialidad de la ruina no ha sido captada, sino modificada para siempre.

2.2.2. Sí a la ruina

La memoria no es estática o almacenable: es el ‘antimuseo’, no es localizable (De Certeau, 1990: 162) (Boym, 2001:139). Aunque enmarcada en la colectividad urbana, la memoria colectiva está conformada por historias particulares escurridizas, difícilmente tipificables: percepciones y reinventiones que se escapan en muchos casos de la patrimonialización y que constituyen la historia

²² “La porosidad existe en cualquier ciudad, reflejando las capas de tiempo y la historia, los problemas sociales, así como técnicas ingeniosas de supervivencia urbana. La porosidad es una metáfora espacial del tiempo en la ciudad, de la variedad de dimensiones temporales incrustadas en el espacio físico. Esta porosidad crea una sensación de teatralidad urbana e intimidad. (...) ¿Cómo podemos descubrir el pasado urbano? No puede ser simplemente fundido en piedra, marcado con una placa conmemorativa e interpretado como ‘patrimonio’. El pasado es impreciso e insólito” (Traducción propia).

²³ Autores como Tim Edensor (2005) han trabajado sobre el antiturismo que la antirruina trae consigo, el cual no repercute de forma directa sobre las regiones en declive al ser entendido como un hito a visitar aislado temporalmente y estéticamente de la realidad posindustrial nada pintoresca que lo alberga.

viva del entorno. Caminando por las ciudades posindustriales, como Smithson, somos testigos de la ruina, en muchos casos encarnada en monumentos posindustriales involuntarios (Boym, 2001: 139). En efecto, la ruina como objeto crítico se presenta en el paisaje como monumento conmemorativo en peligro de extinción por las nuevas políticas urbanísticas y patrimoniales. “Contra la soledad de la contemplación del pasado vencido cuando se ignora el futuro” (Marrodán Ciordia, 2007: 108) surge la reivindicación de la ruina en entornos posindustriales.

¿Cómo naturalizar la industrialización y su naturaleza histórica a través de la ruina? Si bien los proyectos de Cuevas y Nuberu Bagu en Perlor y de Smithson en Passaic podrían considerarse en este apartado, hemos elegido dos iniciativas que también exploran la relación entre el discurso y el tiempo, entre la historia social de las regiones (pos)industriales y los tiempos de la contemporaneidad. Distintas manifestaciones (performance-escultura y arquitectura sostenible) dialogan con la ruina reflexionando sobre su potencial acercamiento a las resistencias cívicas, así como sus posibilidades de reinserción en la comunidad —sea de forma literal o a través del debate que suscitan—. De algún modo el pasado irrumpe en el presente no desde el anacronismo, sino desde el renacimiento de las formas desprovistas de uso. A la nostalgia restauradora propia de la patrimonialización se impone otro tipo de nostalgia: una nostalgia reflexiva.

Si en el proyecto de Smithson hablábamos de monumentos posindustriales involuntarios (Boym, 2001: 139), podemos considerar en buena parte del trabajo de Gordon Matta-Clark una suerte de apuesta por los monumentos-desechos voluntarios. En ambos casos la ruina es parte material de la obra artística, pero con diferentes grados de intervención del artista. En la propuesta de Smithson, el artista actúa como arqueólogo, documentador del potencial de los monumentos involuntarios que la posindustrialización ha conformado a su paso; en el proyecto de Matta-Clark, la ruina es potenciada a partir de la intervención morfológica que no modifica el grado de ruina, sino que parece estimular sus posibilidades como artefacto comunicador. Si entendemos los *building cuts*²⁴ (fig. 12) de Matta-Clark como ‘actos destructivos’ —‘cortes’ de edificios—, podemos considerar que sus intervenciones abordan el concepto de construcción a partir de la ruina. El carácter social de la destrucción encaminada a la deconstrucción o desedificación destaca, teniendo así las intervenciones una doble dimensión material y conceptual; una ontología experimental del espacio urbano (Alliez, 2017):

Perhaps psychogeography and the community activism of Paris in 1968 had filtered through to him and had particular relevance (...). For he treasured the utopian notion that space —urban

²⁴ En su proyecto de *building cuts* (cortes y extracciones efímeras en edificios), desarrollado en la década de los sesenta, el artista interviene en inmuebles abandonados a través de cortes modificando así la superficie y el interior de los mismos como si estuviese esculpiéndolos. Una de las primeras acciones tiene lugar en el Bronx (*Bronx Floors*, 1972-1973) y consistía en la extracción de secciones rectangulares en planta y alzado para su exhibición en una galería. La última acción, *Curcus-Caribbean Orange* (1978), fue realizada para el Museum of Contemporary Art de Chicago en tres inmuebles próximos al museo y consistía en un complejo conjunto de corte circulares. Al margen de estas intervenciones, más ligadas al mercado del arte, hay algunos ejemplos interesantes en la puesta en valor de la ruina como significante urbano.

space in particular— could become the site of psychic and physical freedom an inventiveness, and that, rather than being conditioned by the limitations of a functionalist civic and architectural structure, space could be experienced as a site of imaginative freedom and comunal satisfactions²⁵. (Sussman, 2007: 13-14)

Las penetraciones de edificios de Matta-Clark se asemejan a los *capricci* modernos en tanto del empleo de la ruina como proceso²⁶²⁷: un desarrollo que reivindica la figura del artista y rechaza los convencionalismos de la norma, en este caso, urbanística. “Deshacer la pared para liberar, performativa y efímeramente, el espacio social de sus ‘límites arquitectónicos’” (Moure, 2006: 136): en ello consiste la propuesta del autor, quien se enfrenta a los límites de la arquitectura misma haciéndole frente en el punto clínico (o entrópico) de su colapso material (Alliez, 2017). Además de materializar la intervención planeada sobre el terreno urbano, la actuación suponía para Matta-Clark “la alegría de salirse con la suya” ante el conflicto interno que suponía no contar con el control completo del ejercicio artístico en el medio urbano, como demuestran sus proyectos fallidos. De estos últimos nos interesa especialmente *Arc de Triomphe for Workers* (1975), huella del lenguaje político-social de Matta-Clark e interesante como guía de lectura de sus experimentaciones con la ruina como material de la obra.

Aun no siendo realizada por la intromisión de la policía en el recinto donde tendría lugar, *Arc de Triomphe for Workers* (fig. 13) cuenta con varios testimonios: el propio título del proyecto, un croquis del mismo (dibujo superpuesto a una fotografía donde se resumen los cortes propuestos) y una carta del autor dirigida a quienes ocupaban la comunidad, con quienes intenta establecer vínculos

²⁵ “Quizás la psicogeografía y el activismo comunitario de París en el 68 le habían calado y tenían especial relevancia (...). Atesoraba la noción utópica de que el espacio —el espacio urbano en particular— podría convertirse en el sitio de la libertad psíquica y física en una inventiva y que, en lugar de estar condicionado por las limitaciones de una estructura cívica y arquitectónica funcionalista, el espacio podría ser experimentado como un sitio de libertad imaginativa y satisfacciones comunales” (Traducción propia).

²⁶ Resulta interesante la desarrollada en 1975 con motivo de la Bienal de París, *Conical Intersect* (fig. 13): la penetración de dos edificios al lado del que sería el Centro Georges Pompidou, en construcción, en un vecindario de Les Halles que iba a ser demolido con motivo de la reforma urbanística del lugar. Además de la acción-disección arquitectónica en sí, *anti-obra* o *anarquitectura* como las consideraba Matta-Clark, la elección deliberada de un nombre próximo a los ejercicios o soluciones arquitectónicas propias de la jerga arquitectónica para sus proyectos manifestaba un voluntario juego de palabras que reconceptualizaba las relaciones con la arquitectura.

Tras la intervención en *Conical Intersect*, medios del Partido Comunista francés como el periódico *Humanité* insistieron en la superficialidad que planteaba su intervención, apelando a la posibilidad de conservación de las viviendas de Les Halles como viviendas para los trabajadores. La obra de Matta-Clark, realizada sobre el inmueble próximo al ahora Centre Pompidou (obra de Renzo Piano y Richard Rogers), había sido planteada sobre una superficie condenada a la demolición, sin tener el propio artista ningún tipo de recurso para garantizar la vida útil del mismo. Actúa así *Conical Intersect*, lejos de plantear soluciones hábiles en el tejido urbanístico, como un catalizador de problemáticas que atañen al diseño urbano local, como en este caso, la decisión de prescindir de ciertas manzanas habitables en favor de un proyecto de regeneración del *quartier* de Beaubourg, conocido hasta entonces por su insalubridad y pobreza.

²⁷ Los *capricci* se corresponden con un género considerado menor, desarrollado especialmente en el siglo XVIII, ocupado de los *caprichos de la imaginación*: el artista inventa a partir del material modelo inicial que constituyen las ruinas clásicas y medievales a su alcance. En un primer momento, la estructura y componentes de la ruina eran trasladados fielmente al soporte del dibujo arqueológico. Por medio de lo que podríamos considerar dibujo arquitectónico los *capricci* modernos se independizarían del corsé mimético, liberando la práctica dibujística en favor no sólo del análisis constructivo, sino de la experimentación estética. “Unas piezas deudoras de la fantasía que se desentendían de la representación naturalista en la gráfica y en la pintura, o de los órdenes, las proporciones y la espacialidad de la arquitectura y la escenografía teatral” (Marchán Fiz, 2012 [1972]: 87).

exponiendo las contradicciones de su trabajo. Matta-Clark proponía desarrollar un corte en un complejo industrial en desuso en las afueras de Milán, concretamente en Sesto San Giovanni²⁸. El conjunto fabril estaba ocupado por entonces por un grupo de jóvenes comunistas que aspiraban a dotar de una segunda vida comunitaria al edificio, resistiendo a la intervención de los promotores inmobiliarios interesados en su explotación. En este contexto, el ejercicio del artista constituye un “gesto simbólico de autodeterminación”, “un póster o bandera” (Moure, 2006: 120) grupal conducido por el lenguaje plástico que propulsa el mensaje colectivo, ahora potente y mediático. La descripción del proyecto que revelan los escritos retoma el tema del memorial como aproximación a la resignificación y redignificación de los colectivos y espacios industriales frente a la purga y reproductivización del territorio. A través de la alteración de las construcciones de Sesto San Giovanni se transforma “una estructura que todavía existe como un mal recuerdo” en “algo que dé paso a la esperanza y la fantasía” (Moure, 2006: 120).

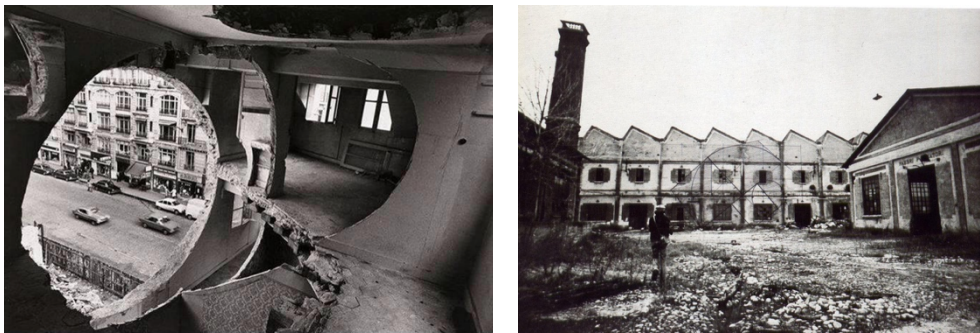


Figura 12. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (Les Halles, París), 1975. Colección MACBA. Acción disponible en [youtube.com/ W8_Jaap8y5c](https://www.youtube.com/watch?v=W8_Jaap8y5c) | Figura 13. Gordon Matta-Clark, croquis para *Arc de Triomphe for Workers* (Sesto San Giovanni), 1975. The Estate of Gordon Matta-Clark.

La morfología del arco triunfal es repensada a través de la apertura (“pasaje libre”) de un escenario —el escenario siempre es colectivo— en el corazón del edificio, en el que los únicos protagonistas son los actores: los trabajadores. Así, el proyecto funcionaba como respuesta a las inquietudes de Matta-Clark sobre los colectivos y los espacios urbanos productivos, irradiando que, estos últimos no han de cobijar en primer término al factor trabajo, sino al trabajador:

Como artista, durante años he intentado canalizar mis acciones hacia una idea de bienestar social. (...) Desarrollé mi forma de trabajar después de completar mis estudios de arquitectura, consciente de que no se podía lograr un verdadero espíritu de cambio a petición de una economía privada. (...) He trabajado lo mejor que he podido para producir pequeños descansos en las condiciones represivas del espacio generado por el sistema. A pesar de no seguir

²⁸ Sesto San Giovanni fue una de las áreas más importantes de la industrialización del norte de Italia, además de un foco de resistencia antifascista más que considerable en el país. Desde finales del siglo XIX la ciudadela de Sesto San Giovanni experimentó un gran desarrollo con motivo de la introducción del ferrocarril (segunda línea italiana entre Milán y Monza), constituyendo una ciudadela industrial donde el ritmo de la vida diaria estaba determinado por las sirenas de los turnos de trabajo de las fábricas. Urbanísticamente, la trama de Sesto San Giovanni se vio modificada en favor de la construcción de grandes avenidas *ad hoc* con raíles para el transporte de mercancías por la ciudad. Breda y Falck eran dos de las empresas más prósperas en el conjunto, en el que destacaba la presencia de industrias metalúrgicas, con especial desarrollo en la II Guerra Mundial, donde más de 50.000 trabajadores operaban las fábricas.

trabajando como arquitecto, sigo centrando mi atención en los edificios, ya que comprenden tanto una evolución cultural en miniatura como un modelo de estructuras sociales prevalecientes. (...) Lo que hago con los edificios es lo que algunos hacen con el lenguaje y otros con grupos de personas: (...) los organizo para explicar y defender la necesidad de cambio. Sin embargo, a diferencia de otros artistas, siento la necesidad de involucrarme directamente en un contexto que está estructurado física, política y socialmente, en pocas palabras, para salir del taller a la calle. (Matta-Clark cit. en Moure, 2006: 120)

Matta-Clark no tenía la capacidad de resolver de forma pragmática los problemas que afectaban a los colectivos obreros, pero sí podía ejercer de eco propulsor de sus demandas, prestando sus habilidades y lenguaje artístico al mensaje de comunidades autodefinidas de áreas desatendidas²⁹. “En su propia contingencia, estas obras son paradigmáticas de su voluntad de abarcar el borrado, el fracaso y la propensión de las ciudades a engullir y pavimentar sus historias” (Richard, 2019). Traslada el artista en su trabajo la necesidad de una autonomía creativa paralela a habitar y compartir el espacio urbano construido de forma responsable.

Un punto más destaca en esta propuesta de Matta-Clark, también recogido de forma epistolar en el mensaje a los pobladores de Sesto San Giovanni: el didáctico. El arquitecto se mostraba interesado en la posibilidad de trabajar con jóvenes locales de las zonas a intervenir, involucrándolos en la reconversión de las ruinas industriales según las necesidades contemporáneas. Este afán pedagógico cobraría cuerpo a través de la transmisión de conocimientos sobre la técnica y el comportamiento de los edificios, así como la consecuente aplicación de dichos conceptos a fin de cumplir el objetivo principal de su empresa: transformar el espacio social desde la sociedad que lo habita. Esta política del objeto artístico en relación con la propiedad (Richard, 2019) (Lee, 2001: 161) generó un gran interés en esta posibilidad de reconstrucción social desde espacios agotados productivamente. El *droit à la ville* (Lefbvre, 1967) aspiraba a recoger los espacios perdidos, ahora reimaginados a través de la inserción de la comunidad en su seno. “Una política de la basura y las cosas desechadas” (Richard, 2019) (Lee, 2001: 161) (Lefbvre, 1967), cuya lectura en dicha óptica guarda ciertos puntos en común con la siguiente de nuestras propuestas.

El proyecto de Peter y Anneliese Latz en *Landschaftspark Duisburg-Nord* (fig. 14) se enmarca en un conjunto más amplio denominado IBA Emscher Park, nombre con el que en la actualidad se conoce a la transformación de la antigua región del Ruhr (Alemania). No se trata de una intervención artística cuya razón de ser subyuga las soluciones inmediatas, sino que la iniciativa de los Latz consiste en un desarrollo paisajístico de una solución integradora de los desechos en la comunidad. El parque se emplaza entre las ciudades de Meiderich y Hamborn, dos enclaves de gran importancia para la industria del carbón y del acero en la cuenca del Ruhr desde mediados del siglo XIX. El proyecto del complejo fue llevado a cabo entre 1989 y 1999, tras la convocatoria de un concurso público, a fin de solucionar un grave problema de contaminación del suelo y de las aguas fruto de las antiguas industrias de la región, que afectaban a un

²⁹ Enfatiza además en la carta adjuntada, en la posible extensión de la experiencia de Milán a otras comunidades precarias en Estados Unidos, tales como las del barrio del Bronx, “donde la ciudad está a la espera de que la condición física y social se deteriore hasta el punto de que el distrito pueda reconstruir toda el área como el parque industrial que realmente quieren” (Richard, 2019).

total de 17 ciudades: 2 millones de habitantes. Pese a esta necesidad de descontaminación de primer orden, la idea tuvo a su vez como epicentro la regeneración de un paisaje industrial preexistente a través de su asimilación, adaptación y metamorfosis según las necesidades ciudadanas.

La aceptación de la ruina y su activación a través de la intervención paisajística repercute de forma directa como sostén identitario del territorio. Lejos de la fosilización, la ciudadanía interactúa con el pasado inmediato, historia aún viva de la región. Se plantea así un atípico concepto de conservación que, ajeno a la separación entre ‘lo real’ y ‘lo conservado’, activa y perdura los vestigios de la industria, insertándolos en el marco ciudadano actual. En este caso, la antigua fábrica Thyssen Hochofenwerk Meiderich es intervenida por medio de la creación de un jardín de jardines (Rodríguez Escudero, 2019: 131) a fin de ser integrada en la continuidad del paisaje agrícola-industrial de la región.



Figura 14. Peter y Anneliese Latz, *Landschaftspark Duisburg-Nord*, 1991. Proyecto de paisajismo que integra la estructura abandonada de una antigua área industrial con las necesidades de una densa población. Paisaje, estructuras fabriles abandonadas y ocio conviven en los escombros a través un proyecto de revalorización y reutilización de espacios en desuso (IBA, s.f.)

Además de las clásicas aportaciones de un parque a la comunidad (ocio, deporte, paseo, etc.), el Emscher Park es utilizado como centro neurálgico de actividades culturales (certámenes, conciertos, fiestas, reuniones, representaciones, etc.), contribuyendo a la generación de un tejido cultural cuyos públicos son muy variados. A ello ha de sumarse el compromiso ecológico de los Latz, quienes tan sólo han intervenido sobre enclaves abandonados —sin destruirlos, adaptándolos e interpretándolos—, aplicando criterios de ahorro energético, así como materiales no dañinos para el medio ambiente que se entremezclan con el elemento vegetal como generador de volúmenes. El experimento propuesto intenta explicar que los entornos degradados pueden llegar a ser sostenibles (Rodríguez Escudero, 2019: 129), regenerados a partir del jardín como elemento sanador. El jardín no atiende a un principio de ordenamiento, sino que está concebido desde la espontaneidad de un jardín en movimiento (Clément, 2012). El parque es un paisaje que se hará solo con el paso del tiempo; un jardín arqueológico (Batlle, 2011: 96) (Rodríguez Escudero, 2019: 135). En resumen: se da una simbiosis entre el tejido industrial, humano y vegetal que conforma, en su totalidad integradora, el paisaje reconstruido a través de la reformulación de los elementos que antes también lo componían: una suerte de cóctel. En palabras de Peter Latz:

Situated within these landscapes, the industrial ruins recall specific historical experiences (of Fordism, unemployment, and industrial pollution) but at the same time resignify those experiences by placing them within the contrived natural environments of parks, lakes and gardens. Aesthetically contained and sublimated by their new environment, these ruins contribute to an elusive sense of historicity in nature, imbuing the landscapes with a grandeur that exceeds any immediate meaning or purpose —whether we think of the latter as ecological reclamation, public recreation, or simply the recycling of industrial wasteland³⁰. (Latz cit. en Barndt, 2010: 271)

Lo que está involucrado en la restauración de un monumento intencional (por ejemplo, un arco del triunfo) es la recuperación de un solo momento en la historia, hecho ejemplar para el presente. La intervención de los monumentos no intencionales, como los de la industria, aspira a menudo a la inmortalidad y a la juventud eterna, no al pasado: una victoria sobre el mismo tiempo. En cambio, los restos industriales encarnan la fragilidad, el envejecimiento y la imprevisibilidad del cambio (Boym, 2001: 138), no de la conmemoración. Esta revelación de la mortalidad de estructuras definitorias de un lugar ataca la historia ejemplar de la identidad grupal, en cierto modo, siendo difícil de conciliar. Ante estas ‘memorias involuntarias’ que parecen improvisar históricamente (Boym, 2001: 138) —lugares de nostalgia reflexiva—, la nueva vida de la fábrica T. H. Meiderich manifiesta el compromiso con los espacios urbanos habitados por la comunidad: ahora son entornos experienciales. La experiencia ciudadana del lugar sobrepasa la aproximación estilística o estetizante de la concepción del parque —o la reconstrucción selectiva embellecida—, que cuenta con una importante base materialista-política desde la planificación paisajística.

3. Habitar el paisaje posindustrial: dispositivos y relatos

Las discusiones en torno a la conservación, reutilización o investigación formal de las estructuras industriales a menudo gozan de un gran olvido: a quienes realmente pertenecen los relatos de la industria. Por ello, otorgamos vital importancia al cuerpo como posibilidad de intervención en el *terrain vague* (Baudrillard, 1989: 35) industrial, introducido así en nuestro presente sin riesgo de fosilización.

La desmemoria como acto colectivo es un rasgo a considerar en las sociedades en declive moral, social o económico. Este patrón situacional está presente en muchas de las periferias que cumplen con los esquemas descritos a lo largo de este trabajo. Ante este condicionante, trabajando en la asíntota utópica que caracteriza al historiador, podríamos ensayar un proyecto regenerador del medio

³⁰ “Situadas dentro de estos paisajes, las ruinas industriales recuerdan experiencias históricas específicas (de fordismo, desempleo y contaminación industrial) pero al mismo tiempo resignifican esas experiencias al ubicarlas en los entornos naturales artificiales de parques, lagos y jardines. Estéticamente contenidas y sublimadas por su nuevo entorno, estas ruinas contribuyen a un sentido evasivo de historicidad en la naturaleza, imbuyendo a los paisajes de una grandeza que excede cualquier significado o propósito inmediato, ya sea que pensemos en esto último como un reclamo ecológico, una recreación pública o un simple reciclaje de páramos industriales”. (Traducción propia).

físico y humano a partir de la anamnesis colectiva, como lo considerase Adorno (1998): la colectividad ha de tomarse como eje para vertebrar y recomponer la traumatizada subjetividad (Cercós i Rachis, 2017: 220), pues sólo la comunidad garantiza los elementos estabilizantes necesarios en la purga de lo individual. Una de las conclusiones que extraemos de dicha propuesta es la necesidad de impulsar una estética de la memoria, entendida como:

Un fenómeno eminentemente pedagógico que requería, tanto por parte del artista como del espectador, la capacidad de habitar conscientemente las estructuras represivas y así identificar los fenómenos históricos amenazadores que trataban de imponer el olvido mediante procesos social y psicológicamente organizados. (Cercós i Rachis, 2017: 221)

Como alternativa a la desmemoria, el cine y la fotografía ofrecen propuestas interesantes en la captura de los artefactos contenedores de la memoria industrial (objetos de la industria o relativos a ella) en diálogo con el cuerpo. La abundancia de manifestaciones visuales ligadas al contexto de las cuencas mineras asturianas se torna una herramienta de análisis antropológico y sociopolítico de los ambientes posindustriales. En los últimos años y con motivo del cierre de las últimas minas de carbón, son muchos los nombres que se han interesado por la cultura minera de la región (Von Moltke, 2010) (INCUNA, 2016), destacando dos visiones sobre los hitos de los mineros, auténticos protagonistas del marco espacial de los inmuebles industriales: un relato de la ruina material, ligada a un tiempo y un espacio sujetos al declive de la misma y de sus pobladores; o bien, un relato épico de la minería, los propios mineros y sus gestas políticas de repercusión nacional.

3.1. Nostalgia colectiva y «arqueología visual» posindustrial

3.1.1. Nenyure³¹: ¿Qué es hoy? ¿Qué vendrá?

La visión de un pasado nostálgico, quebrado respecto del presente, es motor creativo para muchos investigadores audiovisuales asturianos. La pérdida de identidad de los pulmones de la industria del carbón conduce a una percepción del pasado minero como un recuerdo romántico casi estereotipado. “¿Cómo se refleja la pérdida de la identidad de las personas en los espacios que erige, habita y abandona?” se pregunta el cineasta Jorge Rivero (2010: 327) respecto de su localidad natal. En la ficción documental el fin de la minería del carbón es abordado a menudo desde los axiomas de vacío y hábitat. En efecto, el punto y aparte social, económico y cultural del sector minero trae consigo una apertura a una nueva dimensión habitacional, a menudo distópica para muchos creadores. Dos ejemplos bastante significativos por su grado de cercanía —desde la experiencia— respecto de los

³¹ “Nenyure” significa en asturiano “en ninguna parte”, como recoge el Diccionariu de la Llingua Asturiana (DALLA).

entornos en declive, *Nenyure* (2005) de Jorge Rivero y *En el pozo* (2018) de Ricardo Villoria³², transcriben el relato posindustrial de la incertidumbre que atraviesan los pobladores de las zonas mineras. La especificidad del panorama urbano y social del contexto posindustrial asturiano es abordada desde una nueva comprensión del entorno, en cierto modo abogando por un necesario ‘reseteo’ comunitario³³.

El camino en la narración de la memoria de ‘aquello que falta’ en el ambiente posindustrial, cuyas huellas industriales desaparecen paulatinamente, es iniciado por pioneros como el director Jorge Rivero, quien en su documental *Nenyure* (fig. 15) muestra la soledad de las fachadas de una barriada minera, cementerio prematuro³⁴. El no-lugar de *Nenyure* encarna sensaciones y sentimientos propios del fin de un orden conocido, dejando a un lado las particularidades del entorno real y sus hitos. En cierto modo, el uso del inglés como lenguaje global a la par que aséptico refuerza esta idea, además de distanciarse de la que pudiese ser la identidad local. Entrecruzando el fin del clímax de la minería y el fin de la infancia, como si del desvanecimiento de una ilusión se tratase, Rivero aborda la pérdida de identidad clara de la región: la lenta madurez de las nuevas generaciones posindustriales tiene por escenario un paisaje monótono, impersonal, geométrico y descuidado. “Así dejamos de ser una comarca minera, sin saber qué seríamos a partir de entonces”, en palabras del director (2010: 328).

La memoria y el pasado de la comunidad —comunes, por ende— determinan la identidad urbana. Sin embargo, aunque ambos puedan antojarse abstractos en un principio, hunden sus raíces en un lugar humanizado: en la convivencia urbana, a la par alienante y estimulante, no en la exclusividad de la sangre (Boym, 2001: 116). Quienes habitan *Nenyure* son hoy anónimos sin pasado —quebrado— y con un presente incierto. La soledad, el abandono y la ausencia o pérdida definen la cotidianeidad de los páramos posindustriales. En el caso particular de Mieres (Asturias), donde tiene

³² En algunas entrevistas, tanto Rivero como Villoria, así como otros creadores de la región, inciden en su papel como primera generación en un entorno como el de las Cuencas Mineras cuya ocupación dista de la minería o la industria. La tradición generacional desde finales del siglo XIX determinó que a medida que el carbón de las cuencas del Caudal y del Nalón se reafirmaba como uno de los principales motores energéticos del Estado sus habitantes abandonasen el sector primario en favor del secundario o, al menos, compaginando ambas actividades económicas. Como hemos señalado con anterioridad, son muchos los artistas e investigadores que en los últimos años se han interesado por el fenómeno de la desindustrialización en la zona central de Asturias. Para más información el lector puede consultar el documental *Memorias culturales de un pasado industrial* (Díaz Rodríguez y Vega García, 2020), que recoge entrevistas con un gran número de artistas asturianos preocupados por dicha temática, abordada en diferentes soportes y manifestaciones.

³³ Desde la Revolución industrial hasta nuestros días la región se ha autofraguado sintetizando el mundo de la vanguardia energética, económica y social y los rasgos más primigenios del territorio, propios del mundo rural-agrario. Como Rodrigo Cuevas, hay quienes encuentran respuesta en la vuelta al mundo esencialmente rural, natural, costumbrista, agrario y autosuficiente que aún conserva la región —en polos muy envejecidos—; otros, como el cineasta Ramón Lluís Bande o Nacho Vegas se refugian en el papel político asturiano en buena parte de la historia de la izquierda española; otra sección, como la de Rivero y Villoria, más melancólica a la par que distópica, parece centrarse en ‘lo que fue’ en relación a ‘lo que es’, apostando por un malestar colectivo que irradia la atmósfera pseudourbanizada de las Cuencas.

³⁴ “Resultado de todo aquello fue sin duda Vega de Arriba, un nuevo barrio que simbolizaba el próspero futuro de la minería asturiana, capitana también de la fuerza obrera de todo el país, como lo había demostrado y reivindicado en Octubre del 34, en las huelgas de los 60 y todas las que vinieron después hasta finalizar aquellas Navidades de 1992 que terminaron con la aceptación de las sustanciosas jubilaciones de los mineros a cambio del progresivo cierre de las explotaciones” (Rivero, 2010: 328)

lugar la filmación, Rivero incide en la presencia generalizada de un sentimiento de fraude hacia la historia y hacia las generaciones pasadas y futuras. ¿Neutra identidad?



Figura 15. Jorge Rivero, *Nenyure*, 2004. Nominado en la edición de los Premios Goya de 2005 a Mejor cortometraje documental.

Los referentes han capitulado, la desindustrialización ha agrietado la memoria y ha vaciado la vida y las calles. ¿Qué hacer frente al encabalgamiento abrupto de la desindustrialización? Ante el desmoronamiento del orden conocido: recolección, autoconocimiento, reformulación y proyección. Aun siendo conscientes de la potencia comunicadora de la imagen como vía alternativa a la pura conservación material, no podemos dejar de lado algunas otras iniciativas vinculadas a la conservación y activación del patrimonio inmaterial industrial³⁵. En el propio contexto de las Cuencas Mineras asturianas destaca el trabajo de Mind Revolution, dúo de artistas sonoros integrado por Eugenia Tejón y Ángel González, quienes se han interesado en los últimos años por el patrimonio y la identidad del paisaje sonoro. De entre todas las obras que podríamos citar, nos interesa particularmente *La mina y su sonido*³⁶ (2013), realizada de forma conjunta con Eduardo Comelles, Daniel Romero y Óscar de Ávila. Las instalaciones y complementos aurales afinan nuestra percepción de los que fuesen los entornos y sus pobladores de, en este caso, la mina. *La mina y su sonido* se compone de cuatro piezas creadas a partir de las grabaciones de campo en cuatro pozos de extracción que denotan cuatro ambientes: natural, rural, urbano y puramente industrial. En definitiva: una topografía cultural de las Cuencas Mineras

³⁵ Al margen de la cantidad considerable de iniciativas patrimoniales, las cuales comprenden desde la conservación hasta la ecomusealización y el ofrecimiento de experiencias directas de la industria, también podemos destacar, siendo un ejemplo notable de catalogación en la región, la labor de Patriminiu Industrial (s.f.). A través de un proyecto de conservación virtual de los espacios en declive (*Retrato de un legado*), documenta los vestigios intervenidos o no de la industria a través de la filmación de enclaves (también recogiendo su sonido o silencio), la fotografía, la cultura obrera, los fondos documentales, la memoria oral y el estudio de los materiales recopilados por especialistas indirectos e indirectos de la industria (historiadores, geógrafos, trabajadores, etc.).

³⁶ *La mina y su sonido* formó parte como instalación y como elemento ambiental de la exposición *Aprendiendo de las Cuencas*, comisariada por Nacho Ruiz Allén y Sara López Arraiza, celebrada en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (septiembre 2013 - febrero 2014). Las piezas sonoras están disponibles en línea (mindrevolution.es/la-mina-y-su-sonido). El conjunto del proyecto ha sido difundido por diferentes medios, permutando así su condición inicial de instalación a otras naturalezas, como la radiofónica. Así, por ejemplo, el álbum fue reunido por Juan Manuel Costa con motivo del Art's Birthday (RTVE, 2014) bajo el título *Un tiempo en desaparición* (rtve.es/alacarta/audios/radiofonias/radiofonias-tiempo-desaparicion-nuestro-regalo-para-arts-birthday-17-01-14/2321087).

cuyo afán catalogador, más o menos fiel o reinterpretado, inquieta y ha motivado a curiosos y a buena parte del elenco de artistas contemporáneos asturianos.

Se advierte un halo de nostalgia motora en el impulso creativo de estos dos proyectos; también explícitamente en el contenido en el caso de *Nenyure*. Sin embargo, es el imaginario artístico del cineasta Ricardo Villoria, empapado hasta la médula del cielo gris de las Cuencas³⁷, el más nostálgico y el que menos extrañeza suscita en el espectador —aún generándola— en relación al devenir de la región. ‘Arriesgado’ en tanto del grado de ficción y la atmósfera —respecto de la ‘veracidad’ de los documentales de carácter social que suelen abordar estos entornos—, supone un conglomerado de elementos y rasgos propios cuya proyección directa en la unidad del cortometraje potencia algunas de las consecuencias del proceso desindustrializador. Asistimos a un ejercicio que pone de manifiesto lo propio, que sitúa en el mapa una realidad posindustrial únicamente comprensible desde el sugerente arquetipo globalizador, lejano: frente a la irrealidad de *Nenyure*, la situación de las Cuencas. La otredad del *Paraíso Natural*³⁸, ahora territorializado por la voz, el habla, los relatos y acciones de sus gentes, no parece cómoda; tampoco sus ruinas.

Villoria apuesta en su trabajo *En el pozo* (fig. 16) por el género documental ficcionado para recordar el estado del enclave rural de las ruinas fruto del declive industrial. Como en el caso anterior: “un arte documental autoficcional que pretende superar en capacidad poética reveladora al arte documental” (Lagar, 2020). Si bien la percepción general de la ruina industrial se inserta en un marco más o menos urbano, propio de la expansión de los núcleos poblacionales con motivo de las exigencias y beneficios de la industria, la realidad tras el proceso industrializador es diversa y, en medio del abanico de lugares sobre los que se impone, destaca a su vez el ámbito rural. La vida en los entornos rurales posindustriales es un buen ejemplo que esclarece la no-solución directa que supone la exclusiva musealización de los vestigios de la industria que, a menudo, conduce a la tipificación de los enclaves posindustriales como lugares urbanos, potencialmente abocados al turismo industrial.

En efecto, *En el pozo* habla de futuro con imágenes, acciones e intervenciones que podrían pertenecer al pasado, presente o futuro. En realidad, no hay un estado temporal fijo que cerque la acción, pudiendo reunir en el espacio retratado la simultaneidad de relatos en un mismo tiempo que, por otro lado, parece asemejarse a la convivencia temporal del mundo rural, asincrónico: en él coexisten la tradición y la vanguardia sin solución de continuidad, ambas conducidas por la inmediatez de lo oral.

³⁷ El propio nombre artístico, de apellido ‘Villoria’ alude al pueblo de donde procede el cineasta, del mismo nombre.

³⁸ *Asturias Paraíso Natural* es el eslogan elegido por la Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias para “traducir Asturias en una imagen” desde los años 80 (desde 1985 con logo incluido a cargo de Arcadi Moradell Bosch). A fin de competir con el exclusivo turismo veraniego del Levante, se inició una potente campaña de marketing que, a través de una imagen virginal y primigenia de las tierras del norte se tradujo en un logo desterritorializado: “De fondo el espíritu de esta tierra: mar, playa, monte, brañas, lagos y montaña” (Guías de Turismo de Asturias, s.f.).

La apuesta fotográfica en blanco y negro contribuye a recrear la arcaica a la par que latente temporalidad a la que aludimos, a su vez enfatizada por el escenario, las acciones, las descripciones o la configuración de los personajes:

La nuestra es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía³⁹ es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía está impregnado de patetismo por el solo hecho de ser fotografiado. Algo feo grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede suscitar amargura porque ha envejecido o decaído o ya no existe. (Sontag, 1981: 95)

La ficción enfatiza un ambiente en el que se palpa una cierta melancolía: se aproxima una despoblación voraz condicionada por la presente ruina humana. Si bien hay una resignificación en el desplazamiento del mundo rural minero al espacio expositivo y filmico, teniendo ello sus consecuencias artísticas, el vínculo íntimo y familiar de Villoria con los relatos y escenarios de *En el pozo* traslada a su vez el autoextrañamiento de su misma identidad a la par que el de la propia realidad que lo rodea. Hay una reflexión sobre la imagen, su fuerza simbólica y su vinculación con el territorio.

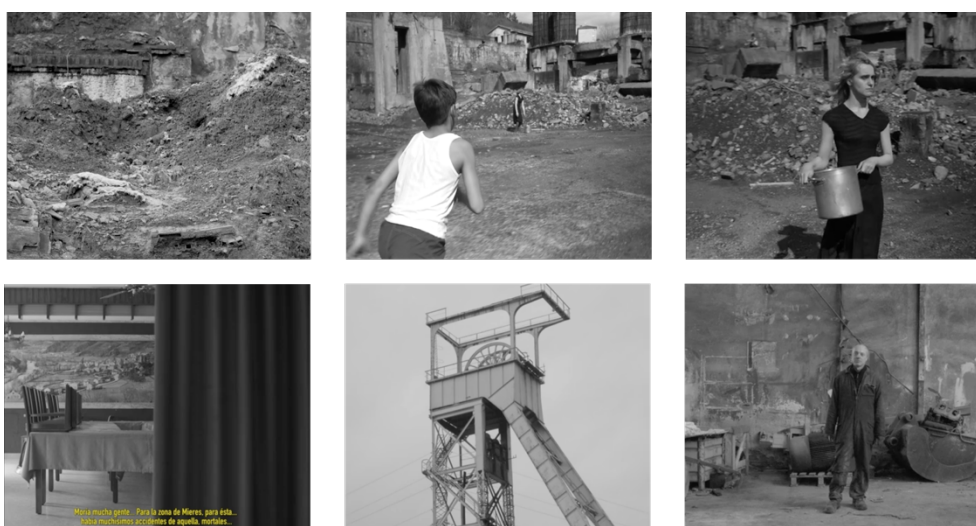


Figura 16. Ricardo Villoria, *En el pozo*, 2018.

Los personajes, vecinos de la comunidad rural superviviente a los procesos industrializadores y desindustrializadores (Lagar, 2020), tipifican los estratos de la realidad que en algún momento rodeó a Villoria, la misma que ahora parece desvanecerse. Niños que juegan en espacios dedicados a la producción, madres carboneras a la par que cabezas matriarcales, trabajadores de las minas e industrias complementarias, jubilados y prejubilados que frecuentan los bares (*chigres*), inmigrantes llegados [especialmente] de Europa central y oriental a Asturias con motivo de la prosperidad laboral y, en definitiva, voces de la resignación ante la situación económica y social del territorio. Mas no toda la apuesta de Villoria reside en la dimensión social de la propuesta. También ofrece el director una nueva mirada a la belleza de la ruina industrial desde un análisis sensible de testimonios —como

³⁹ En cuanto a archivos fotográficos industriales destaca la lista elaborada por Josu Aramberri desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico (Aramberri Miranda, 2015).

hemos visto— y de espacios. La ficción actúa como un elemento didáctico en el esbozo de las lentes “distorsionadas” [respecto de la noción de belleza tradicional] que nos ayudan a comprender el conjunto de la ruina, su porvenir, presente y potencial. *En el pozo* no fetichiza la ruina; no descontextualiza y desterritorializa la grieta, el abandono o la destrucción; más bien todo lo contrario. A través de la cercanía a la habitación de la ruina, conducida por sus testigos, se comprende el disminuyendo de una normalidad venida a menos y no la impactante catástrofe inmediata, atrayente exclusivamente por su estética decadente, que supone la ruina sin voz.

No son estos los únicos ejemplos documentales en el panorama asturiano. En la divulgación de las narraciones de la industria del carbón mención especial merece la productora Freews, que inicia “un retrato fílmico y divulgativo sobre la memoria de los trabajadores y de la Revolución Industrial” mediante la investigación técnica y el estímulo de la creación y la educación audiovisual independiente:

Obligados a caminar en un escenario cultural deprimido y a veces también deprimente, defendemos la dignificación del trabajo creativo y cultural como objetivo irrenunciable. Nos interesan las historias mal llamadas “pequeñas”, esas que no se ven porque no “aparecen” y que creemos construyen la realidad social que habitamos. (Freews, 2011)

3.1.2. Hay una lumbre en Asturias⁴⁰...

A menudo el interés en lo industrial y su misma estética tiene un efecto rebote en un interés por la historia de la región. En concreto, en el caso de Asturias, la simbología de la industria del carbón y del colectivo minero como eje de resistencia del movimiento obrero español determina buena parte de la imagen configurada de la industria. Este factor puede vislumbrarse más claramente a través de la abundancia de manifestaciones artísticas con motivo de las huelgas mineras de 1962⁴¹ (Vega García, 2002). Podríamos destacar las de Estampa Popular (Manuel Calvo Abad [fig. 17 y 18], María Franciska Dapena, Ricardo Zamorano y José Ortega), más comprometidas con el colectivo, corporeizado en las representaciones; las de Eduardo Úrculo, entre la denuncia explícita de la tortura de los y las huelguistas (fig. 19) y la pura alegoría de la lucha obrera (fig. 20); la contribución de Pablo Picasso (fig. 21), también centrada en la simbolización de los individuos bajo la mano guía heroica; así como las de Eduardo Arroyo, más estetizantes⁴².

⁴⁰ Remite a *Coplas del tiempo* (1963) de Chicho Sánchez Ferlosio que, aludiendo a buena parte de los sectores revolucionarios de nuestro país cantaba en el 1962 y más tarde en *Mientras el cuerpo aguante* (Trueba, 1982: 56:42-1:01:00): “Hay una lumbre en Asturias / que calienta España entera, / y es que allí se ha levantado, / toda la cuenca minera”.

⁴¹ El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedica una página a las huelgas de Asturias en su sección de Estampa Popular, obra destacada de la colección (museoreinasofia.es/obra-destacada/estampa-popular/huelga-asturias)

⁴² Las representaciones más tempranas del suceso de las huelgas se producen casi simultáneamente al desarrollo de las mismas, pudiendo resultar *España hoy* de la editorial Ruedo Ibérico (Fernández de Castro y Martínez, 1963) un catálogo que compila el compromiso de los artistas plásticos con la difusión de la represión del régimen franquista en el exterior. La denuncia de las torturas contra los huelguistas y sus familias será convertida en motivo temático por Eduardo Arroyo en su representación de la detención del minero Silvino Zapico, así como en su larga serie de retratos de Constantina Pérez, mujer que fue rapada



Figura 17. Manuel Calvo Abad, *En la mina / obrero*, 1962. | Figura 18. Manuel Calvo Abad, *Represión en la mina*, 1962. | Figuras 19 y 20. Eduardo Úrculo, *S/T*, serie de diez dibujos alusivos a las huelgas, 1963. | Figura 21. Pablo Picasso, *Asturias* 1963, 1963. | Figura 22. José Ortega, *Solidaridad con los mineros en lucha*, 1963.

En 1964 se edita en París *Asturias*, una publicación destinada a la recaudación de fondos para las familias de los detenidos y víctimas de la represión de las huelgas (VV.AA., 1964: 7). El proyecto incorporaba obra gráfica donada por 43 artistas, algunos ya citados, así como textos de 23 escritores e intelectuales entre los que podríamos destacar a Rafael Alberti, Max Aub, María Teresa León, Blas de Otero o Nicolás Sánchez Albornoz. La introducción de la edición precisa la dimensión de las luchas de los mineros asturianos, “omnipresentes en textos y representaciones” (Vega García, 2002), para quienes el elenco cultural anhela el fin de la dictadura. Lejos de accesoria, su consulta deja entrever una tangencia interesante entre esferas, proletaria e intelectual —de intereses y objetivos dispares—, con motivo de la necesaria humanización de las condiciones del trabajo, pero también de la exigencia de derechos ciudadanos y del reclamo de la libertad de expresión. De algún modo, estamos ante un ensayo del altavoz de la otredad obrera en las altas esferas de la cultura —que impregnarán otras— potenciado por la palabra, pero también por la imagen:

Con *Asturias* está la España del trabajo y de la cultura. (...) Universitarios, escritores, artistas de todo el país y de todos los signos progresistas, democráticos, liberales. Y esa voz de solidaridad tenía otro significado complementario. Llevaba en sí la exigencia de la libertad de expresión, sin la cual la cultura ha de vegetar —y forcejear— aherrojada, perseguida, mutilada. A esa voz han querido sumar la suya los intelectuales españoles, residentes en el extranjero, que

durante su detención. Por su parte, el dibujo *Asturias 1963* de Pablo Picasso para la iniciativa de la publicación *Asturias* (VV.AA., 1964), sirvió para el cartel editado por el Comité d'Information et de Solidarité avec l'Espagne, cuya venta contribuiría a su vez a recaudar fondos para las familias de los represaliados (Jiménez-Blanco, 2008: 76-77). También el Partido Comunista emplea las huelgas mineras para su eslogan “Asturias marca el camino”, el cual servirá a Rafael Alberti para ampliar un poema escrito con anterioridad (“que no sería quien soy / si no te siguiera a ti”) (Vega García, 2002).

dejan en este libro conmovida constancia de su adhesión a la lucha de los mineros asturianos. (...) Cada una de estas láminas es un grito que va a fundirse con todos los gritos de España, con ese clamor nacional que pide libertad, la limpia y fecunda democracia que reivindica un gran pueblo. (VV.AA., 1964: 6-7)

Igualmente, la editorial Ruedo Ibérico (fig, 22), motivada por la publicación de obras de carácter informativo sobre la realidad española durante el franquismo, se comprometió con la causa a través de *España hoy* (Fernández de Castro y Martínez, 1963). El mundo de las artes y las letras era sacudido por la onda expansiva del conflicto obrero, involucrando a pensadores y creadores plásticos que participaban a través de manifiestos colectivos o convertían a las propias huelgas en fuente de inspiración.

En efecto, hay hitos obreros que actúan como catalizadores de la imagen. En los últimos años, la llamada Revolución o huelga general revolucionaria de 1934 ha sido protagonista del documental *Cantares de una Revolución* (2018) de Ramón Lluís Bande en colaboración con Nacho Vegas, centrado en la crudeza del estudio de las fuentes documentales de la represión del momento alternadas con la lírica popular derivada del conflicto. También *ReMine: el último movimiento obrero* (2014) de Marcos M. Merino y *El trabajo o a quién le pertenece el mundo* (2019) de Elisa Cepedal se han interesado por comunicar los episodios de las huelgas mineras recientes desde la acción de sus protagonistas y familias. Sin embargo, si bien dichas obras han sido presentadas en reconocidos festivales de cine —entre los que podríamos destacar el festival *Márgenes* de Matadero Madrid—, consideramos la limitada repercusión del cine independiente a causa de la escasa difusión de su contenido en plataformas físicas accesibles a núcleos no estrechamente vinculados al mundo de la cultura audiovisual, entendiendo este como algo más especializado.

Retomando el protagonismo del ‘obrerismo’ desde el reclamo cultural, hemos de reflexionar sobre cómo a menudo la violencia implícita no sólo en el movimiento obrero, sino en la vida de los trabajadores, se antoja pintoresca para el gran público (Scott, 2019: 60). En Francia, por ejemplo, tras la aceptación política y cultural de mayo de 1968 como un punto de inflexión en la historia nacional, las movilizaciones obreras experimentaron un gran desarrollo investigador desde el campo visual. Parcialmente, una cierta fetichización del fenómeno permite que el interés general en la temática desarrolle grandes exposiciones sobre la misma, como *Images en Lutte. La Culture Visuelle de l'Extrême Gauche en France 1968-1974* (Artières y De Chassey, 2018), celebrada en el Palais des Beaux-Arts de París. Siendo una iniciativa interesante en términos del discurso expositivo, en lo que a Asturias respecta destaca la exposición *Hay una luz en Asturias...* (Vega García, 2002), donde se incide en la fuerza liberadora de una lucha popular, la de las huelgas y movilizaciones acaecidas en Asturias durante 1962, que constituyó un potente y productivo motor emotivo y creativo para gran número de artistas e intelectuales. Trataba de probar así que la alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura fue, al menos en este caso, algo más que un noble propósito o un socorrido eslogan retórico empleando para ello las numerosas manifestaciones plásticas inspiradas en el suceso.

3.2. Hacia la construcción de la historia visual de «los otros»

¿Cómo documentar y comunicar desde la ruina material, la historia del trabajo y de los cuerpos de la industria? A lo largo del estudio hemos considerado tiempos, espacios, percepciones e intervenciones en diferentes territorios (pos)industrializados, mas siempre desde su relación con el cuerpo: elemento pasivo o activo en el marco del lugar. En el acercamiento directo a la historia y voz de los trabajadores de la industria hay, entre otros muchos, dos medios relevantes desde la tradición: la fotografía y la escritura. La fotografía ha sido recurrente a lo largo de nuestro trabajo, tal vez por su explicitud. Por su parte, la escritura puede parecer escasa, heterogénea y residual en lo informativo; sin embargo, su modesta conservación permite aproximarnos al eco de la industria, así como a las narrativas, respuestas y transformaciones de su evolución.

En *Le corps à l'ouvrage*, el sociólogo Henry Pillon (2012) sienta las bases para un estudio de la otredad de las clases trabajadoras desde la experiencia y las sensaciones del trabajo. Fruto de testimonios directos de individuos ligados a la producción industrial, cada capítulo atiende a un estudio de diferentes aspectos: el medio (entrada, calor, ruido), los gestos (posturas, estilos, atención, rapidez), los recuerdos (apodos, inicios, resistencia, desafíos, anécdotas graciosas), lo íntimo (impregnación, mezcla, marcas, olores, deseo), el desgaste (desproporciones, manos, fatigas, nervios, sufrimiento) y los sueños. De este modo, el autor no establece un *corpus* de valores o una cultura del trabajo unívoca, internacional e inmutable del pasado siglo xx. Contradictoria, diversa e inconstante, la experiencia del trabajo aporta matices a la narración, otorgando voz a sus verdaderos protagonistas⁴³:

La sensibilité au milieu de travail tout d'abord. La chaleur, le bruit, l'odeur des lieux, marquent les corps et les mémoires, depuis le début du siècle dernier avec la mine, jusqu'aux plus récentes usines de la chimie. Les gestes ensuite, dont les descriptions détaillées soulignent la part de créativité et l'attention volontaire engagées au quotidien, y compris dans des activités répétitives. Puis le regard des autres, qui fixe les hiérarchies symboliques. De ce point de vue, les changements sont nets entre le début et la fin du xxe siècle. Les passages rituels que subissaient les plus jeunes ont sans nul doute disparu dans la forme extrême que décrivent les témoignages⁴⁴. (Pillon, 2012)

⁴³ Al final del prólogo de *Le corps à l'ouvrage*, Pillon (2012) incluye una lista de títulos de recopilaciones de testimonios obreros (diarios en primera persona, reflexiones a partir de entrevistas, testimonios y noticias, revistas obreras, etc.). Constituyen una muestra de la variedad de testimonios ligados a la experiencia sensible del trabajo en muy diversas industrias. Podríamos destacar: *Ma nuit au jour le jour*, de Constant Malva (1937); *Travaux* (1945), de Georges Navel; *Mémoires d'un authentique prolétaire* (1950), de Lucien Cancouët; o *Ouvrière d'usine. Petits bruits d'un quotidien prolétaire* (2010), de Sylviane Rosière.

⁴⁴ “La sensibilidad en el mundo del trabajo, lo primero. El calor, el ruido y el olor marcan cuerpos y recuerdos, desde principios del siglo pasado con la mina, hasta las fábricas químicas más recientes. Seguido de los gestos, cuyas descripciones detalladas subrayan la parte creativa y la atención voluntaria enraizadas en lo cotidiano, incluidas las actividades repetitivas. Luego, la mirada de los demás, que fija las jerarquías simbólicas. Desde este punto de vista, los cambios son claros entre principios y finales del siglo xx. Los ritos de paso experimentados por los más jóvenes sin duda han desaparecido en la forma extrema que describían los testimonios. La violencia ha tomado otras formas entre hombres y contra las mujeres” (Traducción propia).

El ensayo al que aludimos no constituye el único de los testimonios escritos conservados. El discurso de la clase trabajadora es vasto y difícil de esbozar⁴⁵ y probablemente pueda registrarse antes a de los intereses de Marguerite Audoux en *L'atelier de Marie-Claire* (2008 [1920]), una de las obras más conocidas de dicha temática junto con la de Simone Weil en *La condition ouvrière*. Esta última recogió textos de obreros a los que se había animado a la escritura de su propia vida o bien de preocupaciones, injusticias o dolencias derivadas del trabajo (Weil, 1951: 173-175).

La voz de la mano de obra del siglo xx no se ha extinguido porque las condiciones de vida y las problemáticas de las clases trabajadoras no han desaparecido. Los avances técnicos y tecnológicos, así como la evolución de la organización empresarial, la búsqueda de empleo y los logros en materia de las competencias públicas (sanidad, educación, etc.) han cambiado la forma y el *status* social de las familias obreras vinculadas a la industria. Su cerrado estereotipo gremial y político se ha diluido en favor de otros sectores, como el de los servicios, que engloban oficios dedicados a la limpieza, los repartos o los cuidados, entre otros muchos. Hay una mejora de las condiciones de vida, en efecto, pero también hay una atomización de la organización y empatía de clase, cuya compartimentación y clasificación vela la noción de comunidad en esta, nuestra época, no excluyente de precariedad.

Las voces de la industria continúan no sólo porque la industria permanezca —aun reconvertida—, sino porque los trabajadores y sus familias escriben o tienen la posibilidad de alzar la voz por otros medios. Entre los factores que podríamos citar, el uso de Internet y la democratización sin precedentes que supone en la disponibilidad de materiales documentales y la creación de comunidades permite una expresión y una difusión más directa (Rosière, 2010). En todo caso: la voz de los trabajadores es escuchada a través de la renovación de los medios, sus canales y soportes.

3.2.1. Ruina del cuerpo, ruina del objeto

La luz que alumbraba el camino, la misma que encarnó la lucha de los mineros asturianos en los primeros años de la década de los sesenta, puede ser entendida en clave metafórica. La lámpara retratada por Picasso con motivo de las huelgas (fig. 21) había de servir como símbolo de las reivindicaciones mediante su acepción de guía espiritual futura, revolucionaria, hacia la prosperidad de la vida proletaria y la libertad del país. Ahora bien, pudiendo resultar obvio, la lámpara de Picasso es una ilusión de un objeto real cuyo sentido cotidiano nada tiene que ver con su sentido simbólico heroico. Las manifestaciones plásticas sobre los colectivos industriales y, en concreto sobre los mineros que nos ocupan, son representativas de una idea. En ocasiones, carecen de la sensorialidad propia de la

⁴⁵ Si bien buena parte de los testimonios aquí recogidos atienden a obras foráneas, hemos de señalar que el estudio de la cuestión de la voz de los obreros y sus familias no ha sido lo suficientemente tratada con particularidad en nuestro país —al menos, en comparación con ejemplos más explícitos como el caso francés, donde desde comienzos del siglo xx la figura de las clases trabajadoras despertó interés de la mano de la cultura y, paulatinamente, de la mano de la sociología y las ciencias políticas—. Si encontramos abundantes textos vinculados al movimiento obrero y su repercusión política cotidiana, pero no un *corpus* ‘de cabecera’, más personal o individualizado.

interacción con la pura materialidad de los atributos que aparecen en ellas, como la lámpara. Por su parte, la conceptualización de la masa bajo la alegoría de la mano guía, como en el dibujo picassiano, invisibiliza a los cuerpos y mitifica, en cierto modo, la comprensión de un suceso trágico, ahora historia martirial. Los intereses particulares del colectivo se diluyen en un mar de aspiraciones progresistas que, tal vez, sean ajenas a un motor reivindicativo más primario, ligado a las condiciones vivenciales y laborales y no a la revolución. Los mineros se convierten en el dibujo de Picasso, pero también de otros comprometidos (fig. 20), en un símbolo cuya plena asimilación puede distorsionar el estudio de la realidad, edulcorándola.



Figura 23. Archivo Fundación Montepío, *Guajes y guajas con mineros de Cutríferra en Aller, 1920*. Cada uno de los individuos porta su lámpara, útil indispensable en el oficio.

La escritura de la historia de la alteridad obrera desde la Historia del Arte no ha de considerar exclusivamente estos dispositivos representativos como los únicos documentos para el estudio del contexto humano industrial y posindustrial. La lámpara en sí (fig. 23) también es un objeto que conservar, interrogar, estudiar y sobre el que reflexionar. Concretamente, es indisociable de la bajada a la mina y constituye los ojos del minero en su labor en la galería. En el camino hacia la historia de los cuerpos de la industria, el objeto de la industria es inherente del cuerpo. El cuerpo de los operarios se metamorfosea y el útil de trabajo es complemento agente en dicho proceso⁴⁶. En consecuencia, para introducir al objeto descontextualizado, desparramado por las inmediaciones de las ruinas o musealizado e impecable en vitrina, han de tenerse en cuenta no sólo su diseño, su técnica de empleo o su simbología, sino su diálogo con el cuerpo. Del mismo modo, los productos o servicios dependientes de la manipulación del trabajador, más o menos capaz en función del grado de experiencia, poseen una dimensión en parte ‘estética’: el dominio de destrezas del oficio, es decir, la técnica; un *savoir-faire*.

El mito de la sinceridad del material —sincero en sus propiedades y calidades— y de la transparencia del mecanismo —transparente en sus órganos de funcionamiento— determinaba la forma del objeto

⁴⁶ Los objetos industriales pueden ser difíciles de precisar sin un correcto manejo de los términos de la industria, por lo que la consulta de diccionarios específicos al respecto puede ser útil (Jones, 2006).

industrial (Aguilar Civera, 1998: 66). La descomposición del espacio de trabajo en función de la tarea, como consecuencia de la racionalización de los procedimientos y los medios de producción, materializaba en las arquitecturas productivas el rol predominante de la mecánica en el sistema de los objetos. No había espacio alguno para la iniciativa individual, “la fábrica era, a su vez, la máquina” (Aguilar Civera, 1998: 183): requería de una sumisión de las voluntades, los movimientos y de los comportamientos del obrero⁴⁷.

Hemos aludido al riesgo de idealización implícito en la exclusiva revisitación de fuentes visuales plásticas en la construcción de la historia de los trabajadores. Del mismo modo, las fuentes escritas⁴⁸ y la fotografía como documentos también son insuficientes por sí mismas. En la recreación antropológica de la ‘habitación’ del lugar es necesaria la consulta de la materialidad y la inmaterialidad disponible en los espacios posindustriales: las imágenes, arquitecturas y objetos, pero a su vez la tradición oral o las costumbres, entre otros. La aproximación más completa en el estudio del objeto industrial —la lámpara de la mina, por ejemplo—, sea desde el símbolo, la descripción, el contexto, la captura o la interacción, ha de desarrollarse teniendo presentes la conjunción de estos frentes, así como el correspondiente archivo de la empresa⁴⁹ y cuantos elementos testimoniales sirvan para esclarecer matices.

La iniciativa Patrimoni Industrial⁵⁰, mencionada en varias ocasiones, no sólo ha ahondado en la documentación de las estructuras arquitectónicas de la industria en Asturias; también ha recurrido a varias voces vinculadas a distintos oficios industriales que, de algún modo, contextualizan los páramos industriales de forma más o menos directa, sin recurrir a altavoces intermedios. La imparcialidad que ofrece la ventana documental centra la atención en el protagonista-narrador, al que se concede un canal en el que poder expresarse. Las microhistorias que constituyen los testimonios de los trabajadores no sólo tienen valor documental por sí mismas: humanizan a los individuos, alejándolos de su pura comprensión como fuerzas productivas y permiten componer mapas léxicos y culturales específicos.

En cuanto al objeto, esta iniciativa no sólo esclarece sus usos y relaciones con el cuerpo, sino que recoge un vocabulario específico, conocido y difundido oralmente que enriquece el habla heredera de los territorios de la industria. Las maneras de nombrar definen realidades encerradas en sí; una suerte de

⁴⁷ No obstante, hemos de tener presentes ciertos elementos que se escapan a nuestro análisis y que sí constituirían aquello que podríamos entender por ‘iniciativas personales’. Nos referimos a canciones, expresiones o costumbres surgidas en el espacio de trabajo o con motivo de él y que también forman parte de la cultura industrial.

⁴⁸ Les ouvriers, eux, ne parlent presque pas tout au long de l’histoire, car les ouvriers ne savent pas parler, ils ne l’ont pas appris. Et miraculeusement le sauraient-ils, ils n’en auraient ni la force ni le temps, tout bêtement. Et comme si ce long silence même, cette incapacité ou cette impossibilité, n’était pas l’un des signes éclatants que leur oppression continue ! (Peyre, 1962: 8). / “Los trabajadores casi nunca hablan a lo largo de la historia, pues los obreros no saben hablar, no les han enseñado. Y si milagrosamente lo supiesen, no tendrían ni la fuerza ni el tiempo, estúpidamente. ¡Y como si este largo silencio, esta incapacidad o esta imposibilidad, no fuera una de las señales claras de que su opresión continúa!” (Traducción propia).

⁴⁹ La consulta del archivo industrial completa la representación de la memoria colectiva de una región (Marqués Sierra, 2019: 55), un punto esencial en la conservación del patrimonio material e inmaterial.

⁵⁰ La sección *Memoria oral* de Patrimoni Industrial está disponible en su página web, la cual actúa como videoteca del proyecto (patrimoniindustrial.com/memoria-oral).

idiomas propios: *guaje, jaula, trole, rampla, longarina, hastial* o *güinchi* son sólo una pequeña muestra de la escucha pendiente de estas voces mineras cuyas formas de expresión precisan la realidad de un microcosmos regido por industria, aún palpable.

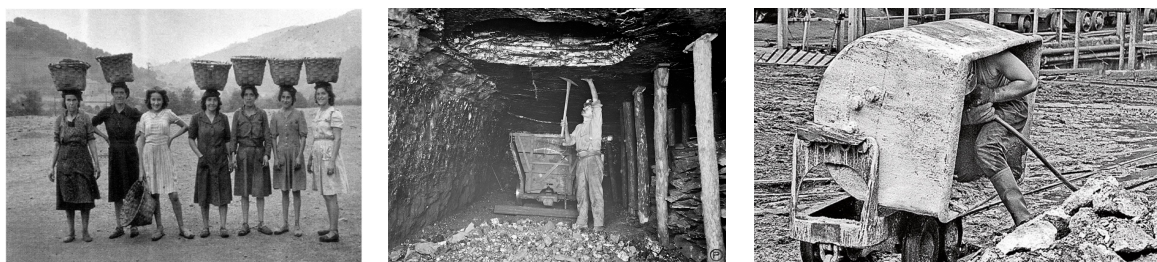


Figura 24. Valentín Vega, *Carboneras*, 1944. Archivo del Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón. | Figura 25. National Photo Company, *Minero trabajando en una explotación norteamericana*, 1923. | Figura 26. Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez, *Minas de Figaredo, Valle de Turón, Mieres*, 1993.

La descripción de gestos, movimientos o disposiciones, aunque fragmentaria, aporta conocimiento y reconocimiento a la parte de la creación e intervención en el trabajo. Resultaría superficial describirlos desde la contemplación, por lo que nos limitaremos a sintetizar algunas de las experiencias reales recogidas por Pillon (2012) y Patrimoniu Industrial. Los gestos implican esfuerzo físico y búsqueda de posturas apropiadas. En la mina, por ejemplo, todo el cuerpo se convierte en un útil de trabajo. Como advertimos en la imagen de Valentín Vega (fig. 24) —fotógrafo asturiano cuya obra recoge la cotidianidad de la Cuenca del Nalón—, la cesta con la que las carboneras transportan la hulla sobre sus cabezas constituye una extensión de sus cuerpos; auténticas cariátides, pilares del sustento —simbólico, pero también real— de los templos y familias de la industria. Pero también, pese al desarrollo de las infraestructuras y la mecanización del trabajo, la relación entre el cuerpo y las galerías de extracción determina la adopción de posturas y movimientos extremos (fig. 25). La carga del carbón también requiere de contorsión (fig. 26); los movimientos son limitados, restringidos, contenidos; las herramientas rígidas, ineficientes, esporádicamente sustituidas por el propio cuerpo. Abajo, en las galerías, la orientación, el equilibrio y la precisión del gesto se hacen indispensables no sólo para la tarea en sí, sino para evitar accidentes (Malva, 1978 [1937]: 115) (Viseux, 1991: 146). También la coordinación de gestos, decisivos o repetitivos, el ruido, las lesiones o la enfermedad son otros apéndices derivados del uso de los útiles de la industria, hoy inútiles, en ruina.

Podríamos enumerar un sinfín de situaciones y códigos espaciales en esta relación entre cuerpo, medio y arquitectura industrial. La ruina del espacio se extiende al objeto, también al cuerpo; las voces de la industrialización se están apagando. Ignorarlas supone dar la espalda a una realidad inmersa en un punto de no retorno que sólo ahora puede ser estudiada, apreciada y fijada con la mayor disponibilidad de ingredientes documentales. Sirva esta síntesis para incidir en la necesaria importancia de repensar los discursos sobre las piezas que conservamos a través de los cuerpos; hoy piezas que modifican el territorio, que lo invaden, definiendo otro paisaje (Marrodán Ciordia, 2007: 103).

Contra la desmemoria

Reconstrucción y reconocimiento del territorio desde la ruina

En la industrialización asistimos a la imposición de la lógica de la industria al territorio. En la desindustrialización, ligada a una crisis industrial, se produce una periferización de la industria. Espacios y tiempos concretos son testigos de la ruina. En efecto, trabajo y capital vertebran la articulación y actuación de las empresas, pero también del territorio: están ligados a la territorialización de los paisajes. Por su parte, los despojos posindustriales evidencian la emergencia de un pasado olvidado, reprimido en ocasiones, testimonio de la no reconciliación y del hiato respecto del presente. La ruina se proyecta como algo trágico: un conjunto expresivo que contrasta la realidad y la utopía.

Empero, la ruina industrial es a su vez símbolo universal: masiva o repetitiva en sus formas. Sus escombros perfilan una realidad extrageográfica cuyos límites no están exclusivamente ligados al terreno, sino a la forma de habitarlo. La región posindustrial incluye historias particulares y reflexiones transversales que, a menudo evidencian la asincronía de la cultura material moderna respecto del presente. Perlora, Düsseldorf, Postdam, Hashima, Passaic, el Valle del Nalón y del Caudal, Meiderich y Hamborn encarnan el imagotipo de la historicidad: el naufragio posindustrial que reitera la extinción de los significantes teleológicos que estructuran nuestro hoy.

Ahora bien, la mudez de las ruinas precisa de discurso. La materialidad de la ruina reúne tiempos y espacios concretos; en cambio, su potencial histórico como ruina conceptual, se traduce en un proceso más amplio en cronología y situación. La lectura crítica de la ruina como significante hace doblemente de la *ruina discurso* un símbolo de las regiones posindustriales y un catalizador de relatos —más, menos o nada fieles, inventados— que contextualizan la pura materialidad. Presentada desde la alteridad, remite al ausente manifiesto que es la clase obrera (Scott, 2019: 58), siendo ruina del trabajo. No hay optimismo en la ruina contemporánea; tampoco modelos. Frente a la perennidad de la ruina clásica, los páramos posindustriales encierran una realidad diluida temporalmente cuyas formas y valores —familiares, conocidos— son signo de desaparición: no hay *auctoritas* en el pasado inmediato decadente sino una revelación de la caducidad. Lo usado connota el tiempo; lo quebrado, la guerra; lo anticuado, el fin (Scott, 2019: 141).

Si bien no todas las posibilidades de la ruina esbozan la catástrofe. La modificación de los contextos donde se emplazan las estructuras posindustriales conduce a una pérdida y adquisición respecto del significado original de los paisajes industriales. Como ruina humana y cultural, alejada de la pura materialidad, la aceptación de la ruina —no antirruina— y su activación a través de la intervención en su naturaleza repercute de forma directa o indirecta en el territorio. Como hemos analizado desde diferentes manifestaciones, el diálogo con la ruina rechaza la tradicional separación entre ‘lo real’ y ‘lo conservado’ —presente y pasado—, activando e insertando los vestigios en el marco ciudadano actual: una suerte de reliquias potenciadas y amortizadas desde la interrelación [más o menos activa] y no desde la pura contemplación.

Despojar a la ruina industrial de la pura materia ontológica que la presenta como antirruina, no es sino sanar su lengua, aquella cuyo monolingüismo impide la conexión con la alteridad (Derrida, 1972: 104). La antirruina es una ruina inventada para la pasión de la conservación patrimonial moderna (Scott, 2019: 49). La resignificación de la ruina desde las artes, lejos de la mera documentación, actúa como pretexto para la construcción de la memoria y la identificación de una colectividad cuyos significantes se han visto quebrados. Los espacios de memoria han de estar en continuo movimiento: una suerte de memoriales no petrificados, metamórficos, populares, teatrales, vivos (Boym, 2001: 136-139). La lengua ha de hablarse de forma consciente, posibilitando el surgimiento de nuevas formas que favorezcan la cura del colectivo truncado. Esta revolución de los conceptos (Cercós i Rachis, 2017: 222) es posible a través de la estética como una búsqueda de lugares y lenguajes comunes susceptibles a la permutación y al cambio; una canalización de la nostalgia como material provechoso en la transformación del espacio común desde la sociedad que lo habita. La vivencia de una temporalidad regresiva en la comunidad ensaya un concilio entre arte y vida: acción, participación, interactividad e interdisciplinariedad cooperan entre sí a través del reavivamiento del pasado con un objetivo común socioconstructivo (Taylor, 2003).

La teoría y práctica de la ruina desde el lenguaje plástico propulsa el mensaje colectivo, ahora potente y mediático. El desarrollo artístico —revolucionario, maleable y salvífico en contenidos— permite el despertar de un espectador pasivo frente a la cultura y la vida. Reuniendo estas dos, se allana el terreno colectivo al que aspira la cura de la no-mirada a la que aludimos. La ruina introducida o explorada mediante las artes y la comunidad introduce el memorial como aproximación a la resignificación y redignificación de los colectivos y espacios industriales frente a la purga y reproductivización del territorio:

Esta resurgida capacidad del hombre para crear una segunda naturaleza en forma de arte y cultura que le vincule con el mundo será lo que permita redimir a la máquina convirtiéndola en símbolo de la propia condición creadora y transformadora del hombre (...) Donde antes latían los mecanismos trituradores del tiempo, ahora gravita el espacio de la potencialidad cultural y civilizadora (...) ya no hablará más de la muerte de la fábrica original, sino de la vida que queda entre las ruinas. (Rosell, 2001: 136-137).

La ruina actúa como signo evidente del recuerdo, lugar de memoria. La memoria, siempre incompleta, imperfecta, cae cíclicamente en el olvido y con ello en la ruina. El olvido es un proceso orgánico, fruto de la entropía, que conduce a la ruina de la memoria (Solnit, 2007: 354-355). Por ello, la conciencia de olvido como retorno a la ruina [de la memoria] es un puente al resurgir; a la encarnación de la memoria en el esqueleto ruinoso.

La casuística es diversa. Formas de habitar la ruina constituyen las propuestas relatadas que, además de formas alternativas de conservación de la ruina como ruina, vectorizan su relato. Más allá de la musealización, que en ocasiones canoniza al subalterno y se aleja de su realidad vivida, recogemos algunos de los esbozos (paseo, documental ficcionado, arquitectura sostenible, relato visual, fotografía, *performance*) que educan el mirar a la ruina inmediata, la cual envuelve relatos [o mitos] a menudo vivos no en los soportes ilustrados ajenos al escombros, sino en la tradición oral de quienes aún forman parte de los entornos posindustrializados.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1998 [1963]). Qué significa superar el pasado. En *Educación para la emancipación. Conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)* (pp. 15-34). Madrid: Morata.
- Aguilar Civera, I. (1998). *Arquitectura industrial: concepto, método y fuentes*. Valencia: Museu d'Etnologia de la Diputació de València.
- Aguilar Civera, I. (2007). Paisaje e ingeniería: lo natural y el artificio. *Saitabi*, 57, pp. 13-35.
- Aguiló Alonso, M. (1999). *El paisaje construido. Una aproximación a la Idea de Lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- Alliez, É. (2017). Gordon Matta-Clark: "en algún lugar fuera de la ley". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12 (2).
- Aramberri Miranda, J. (2015). El patrimonio histórico industrial y los archivos fotográficos. En INCUNA, *Espacios industriales abandonados: gestión del patrimonio y medioambiente* (pp. 163-169). Gijón: CICEES.
- Artières, P., y De Chasse, E. (2018). *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974). Catalogue de l'exposition présentée au Palais des Beaux-Arts*. París: Beaux-Arts de Paris éditions.
- Audoux, M. (2008 [1920]). *L'atelier de Marie-Claire*. París: Grasset.
- Badosa Conill, L. (1995). *Arte e industria. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del siglo XX (1900-1945)* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco). Recuperado el 22 de marzo de 2020 de addi.ehu.es/handle/10810/12302
- Bassett, E. M. (1922). *Zoning*. Nueva York: National Municipal League.
- Bande, R. L. (Dirección). (2018). *Cantares de una revolución* [Documental].
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barndt, K. (2010). Memory traces of an abandoned set of futures: Industrial Ruins in the Postindustrial Landscapes of Germany. En J. Hell, y A. Schönlé, *Ruins of modernity* (pp. 270-293). Durham y Londres: Duke University Press.
- Baty-Tornikian, G. y Sellali, A. (2001). *Cités-jardins, genèse et actualité d'une utopie*. París: Éditions Recherche.
- Baudrillard, J. (1989). The Anorexic Ruins. En D. Kamper y C. Wulf, *Looking Back on the End of the World* (pp. 35-36). Nueva York: Semiotext(e).
- Benito del Pozo, P. (2002). Patrimonio industrial y cultura del territorio. *Boletín de la A.G.E.* (34), pp. 213-227.
- Benjamin, W. (2006 [1925]). El origen del trauerspiel alemán. En *Obras I-1* (pp. 223-459). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1989 [1940]). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia* (pp. 175-192). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1996 [1940]). Sobre el concepto de la historia. En *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.
- Biel Ibáñez, M. P. y Cueto Alonso, G. J. (2011). *100 elementos del patrimonio industrial en España*. Zaragoza: TICCII y CICEES.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Brot, J. (1994). Aspecto histórico de las áreas industriales abandonadas a la luz de un ejemplo ilustrativo: la experiencia de Lorena. En VV.AA., *La problemática de los espacios industriales degradados* (pp. 19-43). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Buchanan, A. (1972). *Industrial Archaeology in Britain*. Londres: Penguin Books.
- Cachán Vallina, A. (s.f.). *Un futuro para Perlora* [Entrada en página web]. Recuperado el 3 de marzo de 2020 de unfuturoparaperlora.blogspot.com
- Cepedal, E. (Dirección). (2019). *El trabajo o a quién le pertenece el mundo* [Documental].
- Cercós i Rachis, R. (2017). El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance. *Historia y Memoria de la Educación* (5), pp. 217-237.
- Chatzi Rodopoulou, D. (s.f.). *Industrial Heritage: from the ugly duckling to the spotlight* [Entrada en página web]. Recuperado el 22 de

- marzo de 2020 de
reindustrialheritage.eu/industrial-heritage-
reuse
- Choay, F. (1965). *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*. París: Éditions du Seuil.
- Claver Gil, J. y Sebastián Pérez, M. Á. (2016). *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español*. Madrid: UNED.
- Clément, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cuevas, R. [Rodrigo Cuevas]. (24 de noviembre, 2019). RODRIGO CUEVAS ronda a RAÚL REFRE. "Muiñeira para a filla da bruxa" [Archivo de vídeo]. Recuperado el 20 de febrero de 2020 de [youtube.com/watch?v=ERkpRtRHHA](https://www.youtube.com/watch?v=ERkpRtRHHA)
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. París: Gallimard.
- De Duve, T. (1992). Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (pp. 118-119). París: MNAM.
- Debord, G-E. (1956). *Théorie de la dérive. Les Lèvres Nues* (9).
- Delgado Parra, M. I. (2015). *La imagen fortuita. La fotografía personal en la época de la telefonía móvil* (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra). Recuperado el 12 de diciembre de 2019 de tdx.cat/handle/10803/390953
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. París: Minuit.
- Díaz Rodríguez, S. I. y Vega García, R. (Dirección) (2020). *Memorias culturales de un pasado industrial* [Documental].
- Díaz Vega, M. (2019). La industria cultural asturiana. En T. E. Díaz González y M. Díaz Vega, *Perspectivas de la industria asturiana* (pp. 15-22). Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Dillon, B. (2011). *Ruins*. Londres: Whitechapel Gallery.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca.
- Edensor, T. (2005). *Industrial ruins: space, aesthetics and materiality*. Oxford y Nueva York: Berg Publishers.
- Fayolle-Lussac, B. y Girard, P. (1996). *Cités, cités-jardins, une histoire européenne*. Pessac: Maison des sciences de l'homme Aquitaine.
- Feliú Torras, A. (1998). El patrimonio industrial, localizaciones, regeneraciones: una nueva geografía. *ÁBACO* (19), pp. 71-80.
- Fernández de Castro, I. y Martínez, J. (1963). *España hoy*. París: Ruedo Ibérico.
- Freews (2011). Descubre Freews. *Freews*. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de freews.es
- Gernsheim, H. (1962). *Creative photography. Aesthetic Trends 1839- 1960*. Nueva York: Bonanza Books.
- Grupo de investigación Citerior (Ciudad y Ordenación del Territorio). (2019). *Presentación del Proyecto I+D sobre Cultura y Patrimonio como recursos territoriales: Estrategias de desarrollo sostenible e impactos espaciales* [Entrada en página web]. Recuperado el 14 de abril de 2020 de patrimonioyterritorio.com
- Guías de Turismo de Asturias (s.f.). "Asturias Paraíso Natural", la historia [Entrada en página web]. *Guías de Turismo de Asturias*. Recuperado el 10 de abril de 2020 de guiasturismoasturias.com/cultura/asturias-paraíso-natural-30-años
- Hegel, G. W. (1994 [ca. 1830]). *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. Barcelona: Altaya.
- Hispania Nostra (s.f.). *Lista roja del patrimonio*. Recuperado el 20 de mayo de listarojapatrimonio.org
- Howard, E. (1898). *Tomorrow. A peaceful Path to a real Reform*. Londres: Swan Sonnenschein.
- Hudson, K. (1963). *Industrial Archaeology: An Introduction*. Londres.
- Huyssen, A. (2010). Authentic Ruins: Products of Modernity. En J. Hell y A. Schönle, *Ruins of Modernity* (pp. 17-28). Durham y Londres: Duke University Press.
- IBA (Internationale Bauausstellungen). (s.f.). Duisburg-Nord Landscape Park, Duisburg: A New Type of Park and a Part of the Emscher Landscape Park [Entrada en página web]. *Internationale Bauausstellungen*. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de [iba-emscher-park-a-future-for-an-industrial-](https://internationale-bauausstellungen.de/en/history/1989-1999-iba-emscher-park-a-future-for-an-industrial-)

- region/duisburg-nord-landscape-park-
duisburg-a-new-type-of-park-and-a-part-of-
the-emscher-landscape-park
- INCUNA (2016). *Arquitecturas para el cine: conocimiento y valoración*. Gijón: CICEES.
- James, N. (16 de agosto, 2007). The Art of Urban Exploration [Entrada en página web]. *SFGate*. Recuperado el 4 de abril de 2020 de sfgate.com/travel/article/The-Art-of-Urban-Exploration-2546675.php
- Jiménez-Blanco, M. D. (2008). *Museo Picasso: colección Eugenio Arias*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo.
- Jones, W. (2006). *Dictionary of Industrial Archaeology*. Stroud: Sutton Publishing.
- Juárez, I. (21 de noviembre, 2015). Cuando la vieja rula fue la nueva [Artículo de prensa]. *El Comercio*. Recuperado el 10 de marzo de 2020 de elcomercio.es/aviles/201511/21/cuando-vieja-rula-nueva-20151121010311-v.html
- Jullian, R. (1989). *Tony Garnier constructeur et utopiste*. París: Philippe Sers.
- Lagar, E. (14 de febrero, 2020). La cuenca "villoriana" [Artículo de prensa]. *La Nueva España*. Recuperado el 21 de abril de 2020 de afondo.lne.es/sociedad/la-cuenca-villoriana.html
- Landschaftspark Duisburg-Nord. (s.f.). *Landschaftspark Duisburg-Nord* [Página de inicio]. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de landschaftspark.de
- Le Corbusier (1925). *L'art décoratif d'aujourd'hui*. París: Gallimard.
- Lee, P. M. (2001). *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press.
- Lefbvre, H. (1967). Le droit à la ville. *L'Homme et la société* (6), pp. 29-35.
- M. Merino, M. (Dirección). (2014). *ReMine: el último movimiento obrero* [Documental].
- Malva, C. (1978 [1937]). *Ma nuit au jour le jour*. París: Maspero.
- Manzini, E. (1992). *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones.
- Marchán Fiz, S. (2012 [1972]). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marqués Sierra, A. L. (2019). Archivos y patrimonio industrial. En M. D. Díaz González y L. J. Llana González, *El patrimonio industrial asturiano*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Marrodán Ciordia, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* (7), pp. 103-119.
- Mascaró, L. (2012). Heidegger y la dimensión fronteriza entre el útil y el objeto. *Problemata*, 3 (1), pp. 125-143.
- Méndez Gutiérrez del Valle, R. y Caravaca Barroso, I. (1993). *Procesos de reestructuración industrial en las aglomeraciones metropolitanas españolas*. Madrid: MOPT.
- Mind Revolution. (s.f.). La mina y su sonido [Archivo de sonido]. *Mind Revolution*. Recuperado el 5 de abril de 2020 de mindrevolution.es/la-mina-y-su-sonido
- Moreno Teva, M. L. (2015). *La ruina como proceso* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado el 24 de febrero de 2020 de eprints.ucm.es/39037/1/T37753.pdf
- Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa.
- Museo Reina Sofía (s.f.). Huelga de Asturias [Sección de página web]. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado el 4 de mayo de 2020 de museoreinasofia.es/obra-destacada/estampa-popular/huelga-asturias
- Ortega y Gasset, J. (1969). *El espectador*. Madrid: Salvat.
- Panerai, P., Castex, J. y Depaule, J.-C. (2017 [1977]). Formes urbaines. De l'îlot à la barre. Marsella: Éditions Parenthèses.
- Pardo Abad, C. J. (2016). *El patrimonio industrial en España: paisaje, lugares y elementos singulares*. Madrid: Akal.
- Patrimoni Industrial (s.f.). Retrato de un legado [Entrada en página web]. *Patrimoni Industrial*. Recuperado el 20 de marzo de 2020 de patrimoniindustrial.com
- Peyre, C. (1962). *Une société anonyme*. París: Juillard.
- Pillon, T. (2012). *Le corps à l'ouvrage*. París: Stock.
- Public Delivery (5 de enero, 2020). *Gordon Matta Clark - Conical Intersect, 1975* [Archivo de

- video]. Recuperado el 25 de abril de 2020 de [youtube.com/W8_laap8y5c](https://www.youtube.com/watch?v=W8_laap8y5c)
- Richard, F. (24 de junio, 2019). Espacismo: Gordon Matta-Clark y las políticas del espacio compartido [Artículo de revista]. *Arquine*. Recuperado el 14 de abril de 2020 de arquine.com/espacismo-gordon-matta-clark-y-las-politicas-del-espacio-compartido
- Rivero, J. (2010). La identidad social en el paisaje urbano: edificando Nenyure. En C. Cornejo Nieto, J. Morán Sáez y J. Prada Trigo, *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (pp. 327-332). Madrid: CSIC.
- Rivero, J. (Dirección). (2005). *Nenyure* [Película].
- Rodríguez Escudero, M. R. (2019). Del paisaje incierto al jardín. *Landschaftspark Duisburg-Nord. rita* (11), pp. 126-135.
- Rosell, Q. (2001). *Rehacer paisajes*. Barcelona: GG.
- Rosière, S. (2010). *Ouvrière d'usine. Petits bruits d'un quotidien prolétaire*. Saint-Georges-d'Oléron: Éditions libertaires.
- RTVE (30 de junio, 1958). *NOT N 808 B* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 14 de febrero de 2020 de [rtve.es/filmoteca/no-do/not-808/1486082/](https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-808/1486082/)
- RTVE (1 de enero, 1968). *FELICES VACACIONES* [Documental]. Recuperado el 2 de marzo de 2020 de [rtve.es/alicarta/videos/documentales-color/felices-vacaciones/2898564/](https://www.rtve.es/alicarta/videos/documentales-color/felices-vacaciones/2898564/)
- RTVE (17 de enero, 2014). *Un tiempo en desaparición, nuestro regalo para el Art's birthday* [Archivo de audio]. Recuperado el 5 de abril de 2020 de [rtve.es/alicarta/audios/radiofonias/radiofonias-tiempo-desaparicion-nuestro-regalo-para-arts-birthday-17-01-14/2321087/](https://www.rtve.es/alicarta/audios/radiofonias/radiofonias-tiempo-desaparicion-nuestro-regalo-para-arts-birthday-17-01-14/2321087/)
- Ruiz Allén, N., López Arraiza, S. y z.-e arquitectos (septiembre-febrero de 2013-2014). *Aprendiendo de las Cuencas*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial y SabadellHerrero.
- Santacreu Soler, J. M. (1992). Una visión global de la arqueología industrial en Europa. *ÁBACO* (1), pp. 13-28.
- Scott, D. (2019). *Ruine. Invention d'un objet critique*. París: Les Praires Ordinaires.
- Smithson, R. (1967). The Monuments of Passaic. *Artforum*, pp. 52-57.
- Solla Carcedo, A. (2013). *Ciudad de vacaciones*. Recuperado el 15 de marzo de 2020 de [yorokobu.es/perlora-y-andressolla.com](https://www.yorokobu.es/perlora-y-andressolla.com)
- Solnit, R. (2007). *Storming the Gates of Paradise*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sussman, E. (2007). *Gordon Matta-Clark: you are the measure*. Nueva York: Yale University Press New Haven London.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertory*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Trueba, F. (Dirección). (1982). *Mientras el cuerpo aguante* [Película].
- Urdangaray, E. y Jiménez, R. (2018). *Tierra Negra. Minas y mineros, 2*. Gijón: Luna de abajo. Recuperado el 10 de enero de 2020 de [eduardourdangaray.es/obrafotografica/mineria/nyc](https://www.eduardourdangaray.es/obrafotografica/mineria/nyc)
- Vega García, R. (2002). *Hay una luz en Asturias... Exposición conmemorativa de las huelgas de 1962*. Gijón: Fundación Juan Muñiz Zapico.
- Villoria, R. (Dirección). (2018). *En el pozo* [Cortometraje]. Recuperado de [vimeo.com/260057817](https://www.vimeo.com/260057817)
- Viseux, A. (1991). *Mineur de fond*. París: Plon.
- Von Moltke, J. (2010). Ruin Cinema. En J. Hell y A. Schönle, *Ruins of Modernity* (pp. 395-417). Durham y Londres: Duke University Press.
- VV.AA. (1964). *Asturias*. París: Cercle d'Art.
- Weil, S. (1951). *La Condition ouvrière*. París: Gallimard.
- Wiebenson, D. (1969). *Tony Garnier, The Cité industrielle*. Nueva York: George Braziller.